НАГОТА
НА СЦЕНЕ

ТЕМНЫЕ СТРАСТИ

SALAMANDRA P.V.V.

НАГОТА НА СЦЕНЕ

Иллюстрированный
сборник
статей

Salamandra P.V.V.

Нагота на сцене: Иллюстрированный сб. статей под ред. Н. Н. Евреинова. — Б. м.: Salamandra P.V.V., 2021. — 134 с., илл. — (Темные страсти).

В издании полностью представлен нашумевший в свое время сборник, составленный известным режиссером, драматургом, теоретиком и новатором театра Н. Н. Евреиновым (1879-1953). В этой книге Евреинов, в духе исканий эпохи, задался целью с разных сторон осветить вопрос «наготы на сцене» и эстетической ценности обнаженного тела. Наряду со статьями европейских и русских писателей, художников и театральных деятелей (в числе их — А. Дункан, П. Луис, П. Альтенберг, Н. Кульбин и сам редактор) значительное место в книге занимают исторические очерки сценической наготы и многочисленные иллюстрации.

© Authors, estate, 2021
© Salamandra P.V.V., подг. текста, оформление, 2021

Айседора Дунканъ.

НАГОТА НА СЦЕНѢ

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ
СБОРНИКЪ СТАТЕЙ:
ПЕТЕРА АЛЬТЕНБЕРГА,
ЕВГ. БЕЗПЯТОВА, Д-РА
ВИТКОВСКАГО, ИССА
Н. ЕВРЕИНОВА, Н. КУЛЬ-
БИНА, В. ЛАЧИНОВА,
ПЬЕРА ЛЮИСА, ХУДОЖ-
НИКА И. МЯСОѢДОВА
И НОРМАНДИ.

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ
Н. Н. ЕВРЕИНОВА

Портретъ Тальмы.

НАГОТА НА СЦЕНЕ

(Вступительная статья)

древнейших времен у всех народов нагое человеческое тело считается совершеннейшим выражением мирской красоты.

Красота искусства возникла позже. Красота религии, стало быть, и добродетели, равным образом осознана позже.

О природе вне человеческого тела, о пейзаже, нечего и говорить — только после смерти Соломона Рюиздаля, а еще вернее — со времен Жан-Жака Руссо стали относить «вид природы» к категории красоты и еще M-me de Stael находила швейцарские горы отвратительно-уродливыми.

Тело же человека было, есть и будет прекрасным.

Для живописца это радость неподражаемых красок и радость рисунка, вечно нового, соблазнительного и непрестанно взывающего к творческому духу, бессильному, в конечном результате, запечатлеть этот непостоянный узор божественных линий.

Для скульптора — это подлинный предмет его искусства, сурового тюремщика по отношению к нежнейшему рельефу в природе.

Для архитектора — это прекраснейшая из построек мира, достойная обитель царственного духа.

Для музыканта — это очарованье первозданной ритмики, вызвавшей на свет своей гармонией танцевальную песню — колыбель современной музыки.

Для поэта — это волшебный выразитель лирики, неуловимой грубыми словами, как бы искусна ни была их сеть.

И, наконец, для человека, для всякого из нас, — это творенье рук Божьих, рук искуснейшего Живописца, Скульптора, Архитектора, Музыканта и Поэта.

Есть ли на свете такая одежда, которая была б достойна облечь это тело — плод Божественного творчества?

— Конечно, нет; ее не может быть.

Не родился еще такой Тедески, такой Ворт, которому удалось бы найти и материал, и форму, равно достойные материала и формы человеческого тела.

Кожа убитых животных, их перья, шерсть, шелк, травы земли, лён, конопля, минералы земные, металлы, — все это годно служить лишь защитой, а не украшением бесподобного тела.

Нельзя украсить менее прекрасным более прекрасное.

Это только кажется возможным.

Это лишь модистки и сапожники воображают, что их творения эстетичнее божественных. Но ведь потому-то они и не люди в высоком значении этого слова, а только «модистки» и «сапожники».

Люди, настоящие, неизвращенные, неизмельчавшие, а большие люди, — они всегда понимали, что, если существуют боги, то они несомненно ходят голыми, правильнее — нагими, и создавали посему их подобия в виде обнаженных прекрасных фигур.

И не только богов, но и то, что хотели представить отвлеченно, в идеализации, стало быть, в порядке высшем, чем частное, конкретное, то же самое рисовали, лепили или воспевали его в виде обнаженного существа. Инстинкт под-

сказывал, что нет ничего выше, нет ничего краше наготы человеческого тела, что дальше этого предела некуда и идти в домогании прекрасного, значительного, импонирующего всем и каждому; что одежда уж относится к акцидентальному, неважному, ненужному, когда порыв направлен к эссенциональному.

Аллегорическая фигура, выражающая идею добра, юности, силы, гения, непременно нагая; иначе не должно быть, иначе это трусливая дань мещанской условности, выверт, глупость, недомыслие или безвкусица, потому что противно нашему естественному представлению о величайше-прекрасном, божественно-прекрасном.

Отсюда понятен кажущийся странным обычай Средневековья, да и более позднего времени, посылать навстречу героям, рыцарям и королям совсем раздетых девушек в расцвете их девичьих форм. Граждане убирали дома флагами, стлали дорогие ковры, посыпали землю цветами и редкими растениями, тратились на пиршественные дары, сочиняли хорошие песни и речи герою, выходили на украшенные стогны в верноподданническом порядке, кланялись, кричали благодарности, благословения и восхваления, — но всего этого было мало людям, чтобы полностью излить свою признательность. И вот суровые, религиозно-фанатичные бюргеры находят обязательным для полноты картины их усердия раздеть в честь милого героя своих любимых дочерей, поручив им резвиться в этом необычном виде вокруг его боевого коня. Большего нельзя уж дать, не выдумать, не сотворить! — они дарили взору героя их последнее сокровище: нагую прелесть девичьих тел.

Но рядом с религиозно-эстетическим отношением, или вместо него, или вслед за ним нагота человеческого тела (на сей раз правильнее голизна) вызывает еще в людях другое отношение, отношение пола к полу, вожделение. Именно вожделение, но не разврат, что надо твердо помнить, трезво отличая естественную здоровую похоть, без которой, как мы знаем, не было бы продолжения человеческого рода, от искусственного возбуждения, ведущего за собой хронически гиперестезию полового чувства, разврат сначала плот-

ский, а за ним духовный, обусловливающий в конечном результате вымирание человеческого рода.

Целомудренные спартанцы занимались гимнастикой совместно с девушками, нагими, как и они.

Дикие народы, обычно нагие, равным образом не знают разврата вплоть до нашествия европейских культуртрегеров с их лицемерной реформой костюма*.

Это с одной стороны.

С другой — взгляните на самую костюмную нацию, Францию, и вспомните причины, побудившие Эмиля Золя написать свое знаменитое «Fécondité».

Вне сомнения — костюм в значительной степени причина разврата, так как, вызывая искусственное половое возбуждение, он дает возможность, так сказать, эротической интриги. Ведь маскированное, — все равно, лицо, тело, конечности, — не может психологически не вызвать «интриги» у самого равнодушного человека!

Климатические условия — это само собой, это сюда не относится, потому что речь идет о происхождении костюма там, где эти условия почти ни при чем**.

---

* Что касается чувства стыда, вызываемого неприкрытием тем или иным способом наиболее требующих того частей человеческого тела, то первобытный человек вовсе не сознает и не проявляет такого чувства. Это явление замечается и на последующих ступенях развития человечества. Существование одежды, взятое само по себе отдельно, не является абсолютным показателем состояния нравственности и духовных качеств известного народа. Лишь впоследствии, только с момента появления у населения одежды и с постепенным развитием его духовной и материальной культуры, пробуждается в человеке то чувство, которое в современном образованном обществе называется стыдливостью; по преимуществу, впрочем, оно внешнего характера и составляет дело привычки. Китаянка старательно прячет под платье свои изуродованные ножки. Наша замужняя крестьянка стыдится снять с головы повязанный платок (Б. Ф. Адлер — «Возникновение одежды», стр. 5).

** Впрочем, нелишним будет указать, что «мы везде наталкиваемся на нелюбовь человека к одежде и на предпочтение его к украшениям. Даже сын природы-мачехи, чукча — пользуется всяким случаем, чтобы

Я настаиваю на том, что первоначальный костюм — это прежде всего телесная маска*, а потом уже украшение или защита от резкостей температуры, атмосферных осадков, пыли и пр.**

Телесная маска!... И недаром монахи прозвали сквозные прошивки на платьях средневековых смиренниц «щелками дьявола» — «trous du diable». Как это психологически верно, метко и остроумно!

Рядом с психологией маски можно поставить, по-моему, только один еще фактор костюма: сексуальную тенденцию оттенять и подчеркивать соблазнительные подробности своего сложения. Прикрывается сначала только часть тела; и не столько именно ради «интриги», сколько ради волнующего контраста между прикрытым и неприкрытым в цвете и форме; напр., матовый тон одеяния рядом с лоснящейся кожей или наоборот, лоснящийся блеск украшений рядом с матовой кожей, тонкая, стиснутая тканью талия рядом с полным обнаженным бюстом и т. д.

И вот случилось нечто ложное и вредное: заметив «падение нравов» от такой произвольной и тонко рассчитанной выставки наготы, власть имущие, вместо того, чтоб сказать: «Долой маски, долой пагубную интригу, долой хитрости выставочных рам наготы, долой одежды», — наложили запрет на саму наготу, на чистую, невинную и полезную наготу, которая ничего другого, кроме эстетического отношения или умеренной, здоровой похоти не может вызвать в нормальном человеке.

сбросить свой малахай, а находясь в юрте, он снимает всю одежду и остается в одних панталонах (переднике)». Ibid., стр. 9.

* Б. Ф. Адлер не идет дальше утверждения, что появление украшений предшествует появлению одежд, как бы развившихся из украшений, умалчивая о значении первобытной эстетики.

** Havelock Ellis (см. его Etudes de psychologie sexuelle) замечает, что у некоторых племен земного шара одни только проститутки носят одежду (La pudeur, ч. I).

Начался стыд нагого тела, стыд, ничего общего с естественностью не имевший, но, как естественная добродетель, поощрявшийся государственною властью, убежденной в пагубе наготы и потому всеми средствами старавшейся удержать от нее граждан, как от чего-то позорного. Вспомним только о телесных наказаниях, сопровождавшихся публичным обнажением! — дескать, смотрите на позор обнажения и проникнитесь чувством этого позора... Но бедное человечество в этом мире, где так мало утех и где наилучшие из них приедаются, выжало сладость и из этого позора, обратив его в эротическую манию флагеллантизма.

Борьба с наготой вызвала обратные ожидавшимся результаты.

Теперь это как будто поняли. Вернее — начинают понимать.

Начало XX-го века ознаменовалось победами Айседоры Дункан и системы доктора Мюллера.

Если XVIII-ый век, в смысле стиля костюма, «век Людовиков», XIX-ый — «Империя», «mille huit cent trente» и «сороковые года», то XX-ому (теперь уж ясно) суждено быть «веком наготы». Уже теперь вы не найдете мало-мальски развитой девушки, которая не носила бы летом сандалий на босу ногу, если только ее нижние конечности не изуродованы до позора узкою обувью.

Нагота стала в настоящее время животрепещущею темой как гигиены, спорта, так и эстетики.

Разумеется, — позволительно двусмысленно улыбаться, когда в кафешантане появляется перед пьяной публикой босоногая дива, специфически относящаяся к ценности обнажения, но нельзя уж отнестись теперь иначе, как с вполне серьезным интересом, к отрицанию трико уважаемыми артистками и артистами наших больших театров; по крайней мере, если не хочешь прослыть пошляком.

Я назову имена, первыми пришедшие мне в голову. Апологетами наготы, практически осуществлявшими на сцене это новое credo современного искусства, у нас явились: артистка Императорского Малого театра Гзовская, артистка Императ. Александринского театра Ведринская, артистка

Императ. Мариинского театра Кузнецова, артист Императ. театров Шаляпин, артисты Императ. балета Фокин и Мордкин, артистка С.-Петербургского Малого театра Валерская, артистки Театра В. Ф. Комиссаржевской Любавина, Свободина и Барынская, артист Театра В. Ф. Комиссаржевской Мгебров, артистка Старинного театра Риглер, артист «Нового театра» Л. Б. Яворской Н. Н. Урванцов, артистка Киевского театра Дуван-Торцова К. Л. Соколова, артист Киевского театра «Бергонье» В. А. Блюменталь-Тамарин и др.

Лина Кавальери в опере «Таис» Массне

Эти имена, к которым наша театральная публика не может отнестись иначе, как с полным уважением, достаточно красноречивы. Но культу наготы, в связи с античной пластикой, отдаются с увлечением не только артисты-профессионалы, но и многое множество любителей и любительниц из нашего настоящего high-life. Упомяну хотя бы недавний спектакль литераторов и художников нового направления, в котором выступили эстетически обнаженные (шли «Ночные пляски» Ф. Сологуба) двенадцать красивых лю-

бительниц из fashionable'ных кругов петербургского общества.

Домогание артистов упрочить наготу тела на подмостках сцены вполне понятно и естественно: сцена должна являть нам прекрасную правду; а что же лучше олицетворяет ее, как не эстетически обнаженное тело?

Наряду со сценическими деятелями не менее ратуют за наготу в театре и наши знаменитые художники. Не стану приводить здесь содержание моих бесед со многими из них на эту действительно злободневную тему; замечу лишь, что большинство из них вполне сочувствует стремлениям артистов-нюдистов. К тому же, взгляды некоторых главарей современной живописи достаточно определенно высказаны в недавно нашумевшем газетном интервью*; мне остается только привести существенное дословно:

Н. И. Рерих

«В прошлом году я смотрел Иду Рубинштейн в костюме Бакста и нахожу, что в конце концов она была больше, чем в костюме.

На ней так много было всяких украшений и бус, спутывавших все линии ее тела, что впечатления наготы я не получил...

Думаю, что в этом вопросе надо исходить из общего правила: красиво это или нет?

И если это красиво, то все прочее падает.

Тогда ничто никем не будет замечено.

Это все равно, как картина, в которой масса всяких несообразностей.

Если только эта картина дает впечатление красоты, то

---

* См. Ne 339 за 1909 г. тошной до всего модного «Петербургской газеты».

все несообразности забываются и она имеет право на существование.

В искусстве только один принцип: красота.

Возьмите все известные, рискованные картины старых художников: итальянские, фламандские, испанские; не стоит даже называть их имена.

Почему их не осуждают?

Потому что рискованность сюжета затемняется художественным исполнением...

Вообще в искусстве самое главное, чтобы ничто не шокировало.

Как только это достигнуто, — художник или артистка выходят победителями.

Но мне кажется, что стремление к наготе накладывает на артисток страшную ответственность.

Это слишком трудная задача.

— В каком смысле?

— Потому что настоящей красоты очень мало.

Так что всякий, кто рискует показать свое сложение, претендует на действительную красоту».

Л. С. Бакст

«Было бы близоруко и несправедливо искать причины этого явления в упадке стыдливости, т. е. просто в сальности, в порнографии.

Совсем наоборот, как это ни странно на первый взгляд!...

Новый вкус отвечает новому движению в искусстве вообще, театральном в частности. Как «реакция» против предыдущего поколения неврастеников, унылых людей конторки и кабинета, современное молодое поколение бросилось в сторону спорта, гимнастики, физического труда, танцев, наконец; одним словом, в сторону движения — как засидевшийся человек жаждет пробежаться, заставить биться сильнее пульс!..

Появился “культ здорового, полного жизни и движения тела” в противоположность вчерашнему культу — полуобнаженного, скабрезного, ядовито-пикантного.

Художники, артисты, писатели, а за ними и передовая молодежь, все согласно (может быть, и не сознавая этого) ищут и проповедуют этот “новый курс”.

Если что порнографично, то, конечно, господа и госпожи из “фарса”, щеголяющие из вечера в вечер в кальсонах и ночных рубашках на сцене.

Но, конечно, прекрасна и чиста и Айседора Дункан, и то “босоножие”, которое есть только лишний показатель того, что мы стремимся к культу греков, к прекрасному, здоровому и чистому в своей обнаженности телу!»

А. Я. Головин

«По-моему, нужен талант для того, чтобы обнажить публично свое тело...

Возьмем Дункан...

В жизни ее нельзя назвать красивой.

Я видел ее совсем близко и, в смысле внешности, она ничего особенного собой не представляет.

Самая заурядная женщина.

Но когда она танцует — это одно очарование!

Несмотря на некоторые недостатки фигуры, каждая поза, каждое движение у нее чрезвычайно пластичны и красивы...

Я видел массу более красивых, чем Дункан, «босоножек», но ни одна из них не производила на меня такого впечатления красоты.

Никакой костюм не может сравниться с красотой человеческого тела.

Недавно в цирке делал разные упражнения с гирями какой-то старый англичанин.

Во фраке он казался даже тщедушным.

Грудь впалая, фигуры никакой.

Но когда он разделся и обнажил тело — им можно было залюбоваться...

Повторяю, что требуется особый талант для того, чтобы рискнуть выйти на сцену обнаженным.

В этом отношении артистки находятся в таком же положении, как художники, выставляющие незаконченные вещи.

Не всякий художник может позволить себе такую смелость, а лишь те, которые уверены в себе и знают, что у них это выйдет хорошо...»

Танцовщица (Неаполит. муз.).

Казалось бы, все обстоит благополучно и ничто не угрожает безмятежной эволюции наготы на сцене.

Однако это лишь «казалось бы».

На самом деле, как я уже заметил, обнажение легко может стать предметом эксплуатации со стороны кафешан-

танных див, в «искусстве» которые большей частью ni foi, ni loi, а коммерческий интерес скорейшего сбыта живого товара. Уже теперь, как кто-то удачно выразился, «нет такого кабака, где бы не шлепали босые ноги развратниц на потеху гурманам».

Рядом с наготою эстетическою пустила корни у знамени искусства нагота порнографическая. Не успела еще первая явить всей своей мощи на сцене, как ее уж стали на задворках искусства профанировать и опошлять настолько, что и у артистов, и у публики легко может родиться сомнение в ценности культа сценической наготы.

Вот это обстоятельство, в связи с назревшим интересом у читающей публики к проблеме эстетизма наготы человеческого тела, и побуждает выпустить книгу, где бы вопрос этот, и главным образом вопрос о наготе на сцене, предстал наконец в многостороннем освещении людей, имеющих право на известную компетентность своих суждений.

Предлагаемая книга «Нагота на сцене» и является попыткой такого освещения вопроса с одной стороны, а с другой — сборником профильтрованного материала, могущего, быть может, послужить читателю и для конечного разрешения этого нового вопроса в нашем и без того насквозь прошпигованном всевозможными проблемами театральном искусстве.

Нелишне заметить, что «литература» этого вопроса крайне скромных размеров. Из появившихся в печати книг мы могли воспользоваться для этого сборника лишь увражем д-ра Витковского и Насса «Le nu au théatre», трудом Норманди «Le nu à l'église, dans la rue et au théatre», брошюрой д'Эрски «Le nu sur la scène, est-il impudique ou artistique», книгой Айседоры Дункан «Танец будущего» и статьями Петера Альтенберга и Пьера Луиса. Все остальное, как напр. «Les deshabillés au théatre» Монторгейля и другие книги в этом духе, абсолютно не содержат данные, могущие служить литературными источниками.

Что касается в частности названного увража Витковского и Насса, то следует предупредить читателя, что при редактировании «Исторического очерка» в точном перево-

де В. Лачинова я изменил, вычеркнул и смягчил все те подробности, которые, на мой взгляд, не представляя собой существенно важного, могли бы, однако, оскорбить чувство стыдливости читателя.

В заключение обращу внимание на статью Евг. Беспятова «Пролегомены о красоте», являющуюся смелой попыткой сказать «нет» красоте человеческого тела в том смысле, как ее понимает Айседора Дункан, а с нею и все другие апологеты целомудренной наготы.

Н. Евреинов

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Д-ра Витковского и Л. Насса

АНТИЧНЫЙ ПЕРИОД

Флейтистка (Брит. муз.).

Нам следовало бы начать с потопа, чтобы отыскать первые сценические представления, где нагота торжествующе выставляется на показ зрителям. Но, разумеется, первобытное общество руководилось при этом другим принципом, чем в наше время. Здесь главным был культ любви, иначе говоря, — признание первенства за инстинктом размножения перед всеми другими инстинктами.

Такой первобытный театр допускал почти исключительно священные танцы, где женщины, более или менее обнаженные, призывали к плодотворной и необходимой любви.

Затем, когда инстинкт отклонился от верного пути и развилась любовная страсть, первоначальная цель продолжения рода человеческого уступила место другому могучему фактору, — вожделению. Так установилась священная проституция.

Все народы древности прошли такой путь развития.

Египтяне справляли каждую весну религиозные обряды, крайне неприличные, по нашим воззрениям. Священные куртизанки, после чувственных танцев, отдавались богомольцам, которые, по словам Геродота, стекались на эти празднества в числе семисот тысяч. Позднее разнузданные нравы как бы смягчились под маской лицемерной добродетели, но выставка наготы осталась одним из основных правил священной или театральной инсценировки.

Священная пляска египтянки

Вот почему, повинуясь традициям предков, Клеопатра, увлекавшаяся балетами и пластическими зрелищами, являлась совершенно нагою перед своими вельможами.

Равным образом, в Азии, где религиозные обряды заменяли театральные представления, куртизанки являлись без одежд в храмах, процессиях или на площадях и торжественно отдавали свое тело благочестивым зрителям.

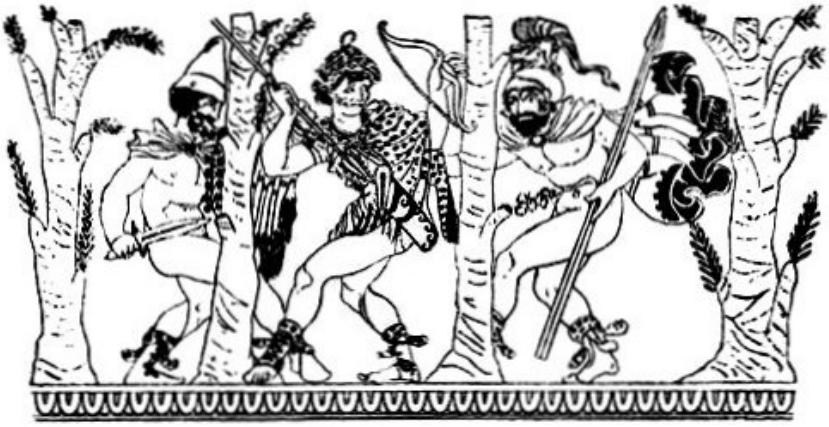
В греческой религии, где боготворился не только инстинкт воспроизведения (Афродита, Эрос) и инстинкт сохранения рода (Церера, Дионис), не только все проявления природы, но также идеальные понятия, как понятие красоты, — в греческой религии было внесено некоторое смягчение в грубость египетского или азиатского культа. Но все-

таки и Греция справляла, под видом обожания Адониса и Диониса, фантастические оргии, служившие предлогом к необузданному разврату. Как известно, в Афинах на празднике Диониса процессия несла гигантские фаллосы, причем здесь отвергались всякие покровы, скрывавшие женскую прелесть; вакханки принимали вызывающие позы, за-

(Из коллекции Брантегема в Брюсселе)

пасались эротическими атрибутами и их любовные приключения начинались еще прежде, чем процессия доходила до конца шествия.

Но греческий театр, как таковой, представлял уже нечто другое, чем простое выполнение обрядов, более или менее эротических.



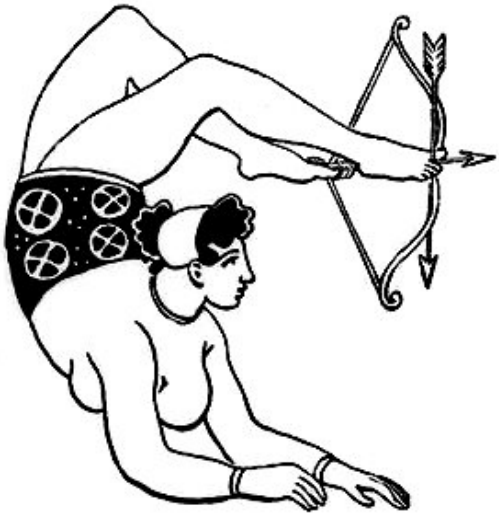
Действие между колоннами проскения, превращенными в деревья (Британ. муз.)

В период знаменитых трагиков и комика Аристофана, когда театр достиг своего апогея, женские роли выполнялись мужчинами. Но уже Фриних ввел женщин на греческую сцену, и кто не знает об ужасном хоре пятидесяти фурий в «Эвменидах» Эсхила!.. Одетые в черное, с горящими факелами и вооруженные секирами, они при своем появле-

Эринии (фрагмент барельефа на греческом саркофаге)

нии запугивали насмерть детей и вызывали преждевременные роды у зрительниц. Эти фурии, для полноты реализма, представлялись женщинами, выставлявшими напоказ свои обнаженные груди.

Однако, кроме общественного театра, в богатых афинских домах каждое празднество заканчивалось представлением более или менее эротического содержания. И мы не должны смущаться вольностями греков, если вспомним, какое важное общественное значение они придавали женщине и в частности гетере. Достаточно сказать — глубокомысленный Сократ брал уроки танцев у сладострастной Аспазии.



Греческая акробатка

Греки ценили в женщинах не только умственные достоинства, но и пластическое совершенство форм. Поэтому-то во всех зрелищах женской наготы к чувственным удовольствиям примешивалось и строго-эстетическое. Здесь уместно заметить, что греческие атлеты носили сначала легкую повязку, скрывавшую их пол. Но однажды развязавшаяся повязка помешала атлету Орсинну одержать победу. Тогда решили уничтожить эту условность; однако женщи-

нам, под страхом смерти, было запрещено присутствовать на Олимпийских играх. И все-таки одна из них нарушила закон: переодетая учителем атлетических упражнений, она явилась вместе со своим сыном в Олимпию; как только он был объявлен победителем, она бросилась на арену и сбросила свою заемную одежду.

Жонглерка (Терракота изъ Смирны).

Римский театр слишком вдохновлялся своими инициаторами, греками, чтобы не впасть в те же вольности во время народных празднеств и даже перейти при этом меру, называемую эстетикой. На представлениях ателланов голые женщины играли преобладающую роль. Точно так же цветочные игры в честь богини Флоры сопровождались бесстыдными позами и жестами нагих женщин. Такие представления встречали особое покровительство у римских императоров, отдававших мимам первые государственные должности; но актрисы выбирались обыкновенно из рабынь или вольноотпущенниц. Их все презирали. Римские пантомимы характеризовались меньшим искусством, нежели греческие, но большим буффонством и грубостью. Здесь высмеивались национальные герои и даже боги. Женщины были искусно задрапированы в легкие прозрачные ткани, в «сотканный воздух», по словам Сенеки. Они изучили до тонкости искусство движений и жестов. Их излюбленное представление — сбрасывать под нежные звуки флейт покрывала одно за другим, вызывая своими танцами, вернее, позами, возрастающее вожделение зрителей.

Падение империи сопровождалось нравственной распущенностью чисто восточного характера. И, пожалуй, Мишле прав, замечая, что античное общество погибло не от внутренних войн, не от рабства и даже не от дурных нравов, но

главным образом от возраставшей розни между мужчинами и женщинами.

Римские актрисы (живопись в Геркунануме)

В эту мрачную эпоху, извращения всякого рода воспеваются публично без малейших стеснений. Гелиогабал, например, торжественно являлся нагой в сопровождении юношей и женщин, также раздетых. В «Суде Париса» этот император изображал иногда Венеру в классической одежде богини.

Даже во время похорон в процессии нередко находились голые мимы, бившие в тимпаны.

Наконец, развратные зрелища совершенно сменили серьезную драму и смешались с цирковыми представлениями. Домициан, например, заставлял теперь раздетых девушек сражаться на арене цирка с карликами и пр. Христианские мученики тоже, как известно, раздевались донага, когда их отдавали на растерзание зверям. В порыве экста-

за они стояли на коленях, не чувствуя страданий, но возбуждая тем не менее садизм в преступной толпе, забывшей о своих прежних героях*.

(Ватикан. муз.)

* Подобное зрелище — «Мучения христиан в цирке Нерона» — давалось в Петербурге и других городах в виде панорамы Яна Стыки, привлекая несметное количество публики. Нетрудно предположить, что большинство зрителей XX века посещали это зрелище с теми же чувственными целями, что и зрители первых веков христианства. Панорама эта, где несомненно притягательную для публики роль играли совершенно обнаженные мученицы, была исполнена натурализма, дававшего полную иллюзию. В объяснительной программе к этой картине (Очерк М. Д. — Одесса, дозволено цензурою 20 сентября 1904 г.), между прочим, комментировалось: «У самого podium'a стоит, под ложей сенаторов, молодая христианка, старающаяся стыдливо прикрыть волосами свою наготу, вызывающую грубые шутки зрителей»... (стр. 22); «один из них (воинов) стал под ложей цезаря и нагло любуется девственными прелестями молодой христианки, умирающей на кресте...» (стр. 23); «народ... теперь умолк, не зная, на каком теле остановить взор и что думать. Нагота напряженных женских тел перестала возбуждать его страсти» (стр. 24).

Это зрелище наготы (плата 50 к.) было разрешено в Петербурге через год после запрещения невинного танца среди мечей Ольги Десмонд (плата от 2 до 15 р.). *Ред.*

Впоследствии эти отвратительные зрелища были воспрещены Юстинианом, который, однако, сам был супругом распутной цирковой наездницы Феодоры. Тем не менее, он нашел нужным обуздать общую распущенность нравов и, в частности, предписал всем мимам носить коротенькие трусы на ногах.

Вскоре же, под давлением христианских проповедников, сценическая нагота подверглась со стороны властей решительному преследованию. Но вместе с нею, под влиянием тех же аскетических стимулов, был положен конец и сценическому искусству.

Акробатка (Брит. муз.).

СРЕДНИЕ ВЕКА И «ВОЗРОЖДЕНИЕ»

Средневековые мистерии было бы трудно воспроизвести в настоящее время с исторической подлинностью хо-

тя бы потому, что, как это установлено бесспорными текстами, на сцене фигурировали нагие тела. Даже сам Иисус Христос в представлении тогдашних актеров висел распятым на кресте без всяких покровов. Разумеется, это происходило уже в то время, когда театр вышел из стадии литургической драмы и с паперти церкви был перенесен на площадь.

Грешники в аду, изображаемом в виде громадной разевающейся пасти, равным образом представлялись всегда голыми актерами.

При торжественных въездах королей, также устраивались игры театрального характера с обнаженными женщинами. Это считалось одним из самых занимательных зрелищ.

Когда в какой-нибудь аллегории прославляли Вакха, то рядом непременно помещали упившегося патриарха Ноя в самом неприличном виде.

Знаменитый историк Л. Фридлендер в своих «Картинах из истории римских нравов» замечает, что «появление голой женщины на сцене и вообще перед публикой в торжественных случаях вовсе не было неслыханным делом даже в XV и XVI столетиях». Людовик XI, при своем вступлении в Париж в 1461 г., был встречен прекраснейшими девушками города, совершенно обнаженными, причем они поднесли ему стихи. В числе представлений, устроенных в 1468 г. для Карла Смелого в Лилле, был и суд Париса, причем три богини, сообразно мифу, явились совершенно нагими. Еще Дюрер в своем путешествии по Нидерландам (1520) сообщает о подобных же сценах, которым он сам был очевидцем. «Магистрат Антверпена, — пишет он своему другу Меланхтону, — устроил на улице всевозможные зрелища по поводу въезда Карла V. Тут были, между прочим, прекраснейшие и знатнейшие девушки города, почти нагие, без рубашек, и только слегка прикрытые тонким флером. Молодой король прошел мимо, не взглянув на них», но сам Дюрер, «в качестве живописца», не мог удержаться, чтоб не разглядеть их внимательно.

Отрывок из средневекового миракля, представленного
в 1547 г. (Национ. библиот.).

Театр XV века пользовался наготой, как самым дешевым средством для привлечения публики. Например, изображалась мистерия о блаженной Варваре. Ее отец, царь Никомидий, узнав, что его дочь стала христианкой, отдавал ее совершенно нагую для казни палачу. Но когда палач со своими помощниками хочет ее схватить, их поражает слепота, и спустившиеся с неба ангелы облекают мученицу в великолепную тунику.

В мистерии о св. Женевьеве в первой картине мать Женевьевы разрешается от бремени, призывая на помощь деву Марию; затем ей приносят ребенка и она открыто кормит его грудью.

Театр XVI в. несколько освободился от узко-религиозных сюжетов; теперь из Библии стали выбираться темы преимущественно светского характера. Особенно же любимой была тема о девственной Сусанне.

Стыдливость в данном случае не исключала наготы. Сусанна, прежде чем быть захваченной двумя сатирами-старцами, показывалась перед публикой, одетая лишь своими волосами.

Пастораль «Милас» изображала приключения пастушки, которая, собираясь купаться, раздевалась донага; в это самое время сатир, подкарауливавший девушку, бросался на нее. Она отчаянно сопротивлялась. Тогда сатир привязывал ее голую к дереву. По счастью, на крик являлся возлюбленный пастушки и освобождал бедную девушку.

Если верить современным хроникам, никто из зрителей при этом не протестовал, считая, что не найдено до сих пор ничего более красивого, чем прекрасное тело женщины. Однако голое тело служило нередко и сценическим орудием комиков; так, напр., шуты на площадных театрах нередко появлялись перед публикой в чем мать родила, вооруженные бычачьими пузырями.

В 1608 г. давалась трагедия де Круа «Несчастные португальцы». Здесь вице-король Индии отправляется со своей женою Элеонорой и всем семейством на корабле в Португалию. Дорогой они терпят крушение и их прибивает к стране, где царствует дикий властелин. Чернокожая царица бе-

седует с Элеонорой и прежде всего восторгается ее бюстом, который непременно желает увидеть открытым. Вдобавок и дикий царь польстился на одежды белокожих. Он требует, чтобы все разделись. Элеонора из стыдливости зарывается по пояс в песок; служанки должны последовать ее примеру, но из кокетства делают лишние движения, не оправдываемые чувством стыдливости.

Фурии, выводимые на сцену этой эпохи (XVII в.), всегда характеризовались большим отвислым бюстом.

Во время Людовика XIV богатый финансист Фукэ устроил придворный праздник, стоивший ему 6 миллионов на наши деньги. Мольер написал для него пьесу «Докучные». В прологе изображался роскошный сад со множеством фонтанов. Посередине раскрывалась большая раковина и оттуда появлялась наяда, одетая лишь несколькими стебельками тростника. Во время ее речи показывались дриады с сатирами и фавнами, блиставшие также своей наготой. Наяду изображала прелестная Бежар, подруга Мольера.

ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК

Одна из наиболее серьезных актрис XVIII в., госпожа Клерон, раньше других стала стремиться к более правдивому костюму на сцене. В «Дидоне» она должна появляться, только что вскочив с постели, в сильной тревоге. И вот она решилась выступить в этой сцене босая, с растрепанными волосами и в одной лишь тунике. Тут преследовались исключительно интересы искусства; однако полиция сочла долгом вмешаться, и следующий раз Дидона появилась уже в весьма условном костюме.

В лирической трагедии «Софонисба» актриса, изображавшая героиню во время дуэли ее мужа с любовником, бросалась между дерущимися. «Жестокие, — восклицала она, расстегивая свой корсаж, — что вы делаете? Если вам нужна кровь, разите, — вот моя грудь».

В Риме сам Папа вмешивался в постановку балета и пред-

писал танцовщицам носить труссы из черного бархата. Моралисты то и дело следили, чтобы во время какого-нибудь антраша не обнаружилось этой черной полоски маскирующих труссов.

Culo (1770-1807) в ком. опере «Пальма»

Во время Регентства оперный кордебалет на одном из придворных празднеств участвовал в пьесе под названием «Земной рай». Все танцовщицы имели одежду, верную изображаемой эпохе, т. е. один виноградный листок и ничего более.

В конце XVIII в. на сцене появился великий Тальма, нанесший условности театрального костюма решительный удар.

До появления Франсуа-Жозефа Тальма*) случалось, что Густав Ваза, скрывавшийся в Далекарлийской пещере в крестьянском платье, выходил оттуда разряженный, в голубом полукафтанье с горностаевой опушкой, или Улисс показывался из морских волн напудренным. Но все-таки и за это время надо отметить некоторые слабые попытки к реформе костюма. Знаменитая оперная артистка Сент-Уберти выступила однажды, когда действие происходило в Фессалии, одетой в длинную полотняную тунику, перехваченную под обнаженной грудью, с распущенными волосами и голыми ногами в античных сандалиях. На следующий день, однако, ей было воспрещено показываться в таком виде. Эти и подобные попытки оканчивались, следовательно, неудачей.

Тальма оказался счастливее.

В первый раз облекся он в римский костюм, во всей его классической простоте, в начале 1789 г., исполняя второстепенную роль трибуна Прокла в трагедии Вольтера «Брут». «Я заказал себе тогу, — повествует Тальма, — выучился драпироваться в нее и носить не хуже любого сенатора или консула. Я явился за кулисы в одежде настоящего римлянина, окутанный шерстяною тогою, с настоящими античными котурнами и с голыми руками и ногами. Первая встреченная мною особа была мадмуазель Конта; она с трудом узнала меня и, как только удалось ей это, разразилась смехом.

— Идите, идите смотреть, — воскликнула она, — он совсем будто древняя статуя!

Это была наилучшая похвала, какую она могла мне высказать. Я вышел на сцену и мое появление произвело огромную сенсацию. Г-жа Вестрис, находившаяся уже на сцене, окинула меня взглядом с головы до ног.

— Тальма, — шепнула она, не прерывая своей роли, — ведь у вас руки голые?

— Они у меня такие же, какие были у римлян.

— Но, Тальма, на вас нет штанов!

— И у римлян их не было.

Тальма в роли Прокла

— Свинья! — воскликнула она.

Г-жа Вестрис ничего не могла более выговорить и удалилась со сцены, задыхаясь от гнева, не понимая, как я мог, не сойдя с ума, совершить такой чудовищный поступок».

Тальма в роли Силлы (рис. Г. Вернэ)

Публика на минуту остолбенела от неожиданности, но затем разразилась аплодисментами. Молодой актер одержал верх над предрассудками, и реформа его была признана.

Г-жа Шаммесле (XVII в.) в роли «Федры» Расина,
предтеча Тальма в реформе костюма

После падения Первой Империи и до падения второй, в течение полувека, театр быстро прогрессировал. Он также проделал свою революцию, хотя и более мирную по виду, но низвергшую, однако, немало традиций. Намеченная уже трагиком Тальма реформа сценической постановки выступает все резче и резче. Мы не станем говорить здесь о романтической школе, о ее принципах и проявлениях; заметим лишь, во что обратилась сценическая постановка за этот

Г-жа Луиза Конта, последовательница Тальма

период и каковы были в пластическом отношении наиболее блестящие артистки оперы и комедии. Иные из них коротают еще и поныне свои дни, укрывшись от бурь и ураганов своей кипучей юности.

В общем можно сказать, что усилия режиссеров и костюмеров театра сводились все к более и более искреннему выражению правды на сцене.

Эта заботливость о правде заходила у некоторых авторов весьма далеко, рискуя даже нанести ущерб красоте. Истина, добро и красота ведь не всегда уживаются мирно.

Дюшенуа в роли «Альзиры» (1-ая империя)

Такой рискованной пьесой была драма синьора Сограти *«Девушка из Оксфорда»*. Героиня обвиняется в краже, заключается в тюрьму и присуждается к виселице. Ее любовник, студент-медик, приносит ей, как в «Ромео и Джульетте», сонное питье. Узницу считают уже мертвой и, как самоубийцу, отдают в университет для вскрытия во время лек-

ции. И вот она появляется, совершенно нагая, среди аудитории, окруженная хирургическими инструментами. Студенты теснятся, чтобы вникнуть в урок анатомии, но вдруг покойница пробуждается и падает в объятия своего любовника.

Отсюда мы видим, что уже сценическое искусство того времени принимало наготу, как неотъемлемый фактор правдивости. Раздевание становилось все более и более смелым, а с другой стороны, обогащался и театральный инвентарь: кровать, которая до тех пор не допускалась на сцену, торжественно появилась в пьесах: *«Новобрачная», «Первая свадебная ночь»* и т. п. Положим, здесь шла речь о буржуазной, супружеской кровати, но впоследствии она преобразилась в кровать отеля, благоприятную для всяческих любовных quiproquos.

В опере, однако, следовали строгим предписаниям Ларошфуко, который, сделавшись с 1824 года директором «Изящных искусств», объявил войну слишком коротким балетным юбочкам и слишком глубоким вырезам. Он произвел целую революцию в балете, которая, увы!.. потонула в июльской революции 1830 г., и уже при Луи-Филиппе кордебалетные танцовщицы поспешили опять вернуться к своим смелым костюмам.

В эту эпоху, после многих превратностей, костюм танцовщиц был наконец установлен. Кальсоны признаны безусловно необходимыми, тем более что они позволяли укорачивать тюники, не оскорбляя нравственности. Стыдливый Ларошфуко воспользовался, однако, своей новой властью, чтобы заменить трико широкими панталонами, которые должны были выглядывать из-под юбки, предварительно удлиненной. Танцовщица в таком наряде походила на малолетних девочек Второй Империи, кружевные штанишки которых спускались до самой лодыжки. Нечего и говорить, насколько это было безобразно.

Но в 1832 г. знаменитая Тальони обзавелась коротенькою юбочкой. Тонкое трико, самые маленькие труссы из взбитой кисеи и плиссированный тюник стали после Тальони традиционной одеждой балерин.

Карлотта Гризи в костюме бабочки

Конечно, и этот костюм, как паспарту для всякой пьесы, не особенно соответствовал сценической правде. Уже в 1830 г. Теофиль Готье протестовал против такого наряда по поводу балета, изображавшего индианок: «Молодые, дикие индианки, из которых некоторые показались нам весьма убогими и пожилыми, вырядились в какие-то кисейные тюники, — кисея в девственных лесах Америки! — и украсились ленточками и перьями, заставлявшими предполагать, что эти девушки обнажены до пояса. Действительно, их плечи, шея, грудь и руки, то желтые, то красные, то голубые и даже белые — в виде редкости — были на самом деле обна-

жены. Но там, где кончалось тело, начиналось трико, имевшее претензию его заместить, — претензию нелепую. Три-

Изор в «La Filleule des fées» (1849)

ко обыкновенно бывает ярко-розового или нежно-фиолетового цвета. Поэтому нельзя представить себе ничего более неприличного и безобразного. Раз нагота не в наших правах и невозможно представить в театре граций и амуров в их естественном виде; раз мы недостаточно еще любим чистую форму и красоту, чтобы допускать их без всяких покровов, так лучше уж выбирать сюжеты, которые не требуют такой легкой одежды. Женщины, грудь и спина которых заменены розовым корсетом, оскорбляют и вкус, и правдоподобие, и стыдливость!»

Однако некоторые танцовщицы решались освободиться от деспотичного трико и кисейных труссов. Но нам следует прибавить, что они делали это в виде вызова публике. Таков был случай со знаменитой Лолой Монтес, которая в 1840 году вздумала танцевать на сцене театра Порт-Сен-Мартэн без всякого трико, не скрывая от публики всей своей

прелести. Этим она думала довести до отчаяния своего любовника, который утром поссорился с нею.

В ноябре 1848 года, в театре «Водевиль», была представлена сатира на Прудона под названием *«Собственность есть кража»*. Прудон был изображен, среди земного рая, в виде очковой змеи, а соблазнительная Виржиния Октав выступала, как Ева, в костюме, строго согласованном с Библией, — к великому удовольствию зрителей. И многие театры пародировали эту пьесу, чтобы иметь случай показать своих наиболее красиво сложенных Ев.

Конечно, явилась и неизбежная *«Сусанна в купальне»*. Теофиль Готье говорил, что «эта пьеса делает все возможное для того, чтобы быть безнравственной и облегчить себе успех посредством оголенных женских плеч и рук. Мы ей благодарны за такое намерение, но дирекция жестоко ошибается. Нет ничего более добродетельного и нравственного, чем эта убогая выставка. Все, что мы здесь видим, дает нам весьма жалкое понятие об остальном и мы не понимаем, что за удовольствие смотреть на паука или на тыкву в купальном костюме. Это дело патологии и анатомии».

На официальных придворных празднествах Второй Империи уже светские дамы побивали рекорд обнаженности. Графиня Кастильоне явилась однажды в Тюльери в костюме римлянки. Ее платье, разрезанное сбоку, открывало всю голую ногу, без трико. На обнаженных пальцах ее ног виднелись перстни, и гости взбирались на маленькие подставные скамеечки, чтобы лучше разглядеть эту смелую римлянку.

Большой успех в это время имели живые картины (обыкновенно из античной мифологии), позволявшие вполне обнаружить красивые формы, облеченные в шелковое трико. Сюжетами были: *«Венера, выходящая из волн»*, *«Диана и нимфы»*, *«Фрина»*, *«Дафнис и Хлоя»* и даже *«Четыре части света»*, изображенные однажды четырьмя придворными красавицами в кругу наяд, нимф и тритонов.

В Неаполе в это время появляются в балете знаменитые зеленые кальсоны, предписанные танцовщицам стыдливо-чопорной полицией.

Биготини (1784-1858) в балете «Венецианский карнавал».

Конец 70-х годов ознаменовался в театральном Париже *«Целомудренным обозрением»*, где большую сенсацию производила дуэль двух красивых женщин: белокурой Дерье и смуглой Дэ. «Обе они, — писал Сарсэ, — сбрасывают свои корсажи; остается только рубашечка, которая также падает в пылу сражения; каждая из них подставляет под рапиру соперницы совершенно голую грудь; так как прекрасное всегда целомудренно, эти груди, по-видимому, никого не оскорбили».

Наша эпоха дошла до кульминационной точки, до апофеоза наготы.

Начиная с 1870 г. последние общественные преграды в этом отношении рушатся, и свобода распускается пышным цветом. Исчезновение предрассудков, установление новой нравственности, — вот что знаменует нашу эпоху. Право все думать, все говорить, все писать влечет за собой и право все видеть, все выставлять на сцене. Наряду с настоящей свободой, конечно, появляется немедля и родная сестра ее, распущенность. Поэтому во многих театрах нагота служит задачам искусства, но еще в большем числе их — лишь удовлетворению похоти.

Руфь Дени

Декольтирование, впрочем, бывает иногда опасно и для самой артистки, если вспомнить неприятный случай с Габриель Готье, игравшей в пьесе Сарду *«Merveilleuses»*. В ее вызывающем «дезабилье», состоявшем из газового платья, прорезанного сбоку, с корсажем, почти сплошь вырезанным, — было так мало одежды, что она жестоко простуди-

лась. Другая «Мервельез», госпожа де Лессар, выставляла в разрез платья такие колоссальные бедра, которые в ее же интересах было бы лучше не показывать.

Рассказывают, как анекдот, о г-же Махалэн в пьесе *«Марокканка»*. Изображая дикарку, она добросовестно обнажилась, а после спектакля спросила одного из своих поклонников: «О чем публика думает, когда меня видит?» — «Она думает о том, чего она не видит», — отвечал поклонник. — «Ах, этого недостаточно», — возразила артистка и стала с тех пор играть роли травести, выказывая более трех четвертей из того, о чем «публика думала».

За последнее же время трико признается уже чем-то устаревшим, и вся одежда такой артистки, как Махалэн, ограничивается иногда «повязкой стыдливости» (cache-sexe).

Следует, однако, признать, что все знаменитые танцовщицы, — Герреро, Кавальери (в начале своей карьеры), Отеро, — все с Пиренейского полуострова, потому что испанка уже из чрева матери выходит танцовщицей, — все они декольтировались сравнительно скромно, умели достаточно вуалировать свою красоту, не вызывая малейших упреков в оскорблении стыдливости.

И напрасно про них рассказывают, будто бы одна из них воскликнула перед спектаклем: «Сейчас начинают, оденемся же поскорей совсем голыми!»

Часто нагота артистки обусловливается самим автором инсценируемого произведения; например, в одной весьма серьезной пьесе под названием *«Дикая»* автор ее, Кюрель, не отступил перед необходимостью почти полной наготы. Здесь изображена дикая девушка из африканского племени, которая случайно поймана итальянцами в медвежий капкан. И Сюзанна Депрэ, исполнявшая эту роль, являлась одетой лишь в светло-коричневое трико.

Однако другая актриса, Карлье, оказалась более щепетильной. Когда ей пришлось исполнять подобную же роль в пьесе *«Цветок Аннама»*, она категорически отказалась, ссылаясь на чрезмерную легкость костюма. Директор предъявил к ней иск, но и суд отказал, признавая, что рискован-

ное декольте может испортить репутацию актрисы и низвести ее в разряд артисток легкого жанра. Кроме того, суд нашел, что каждая женщина вправе оберегать свое чувство стыдливости, и контракт, заставляющий жертвовать таким чувством, не заслуживает поддержки правосудия.

Борец в маске

В репертуарной пьесе *«Маска»* Анри Батайля, актрисе приходится широко раскрывать корсаж, чтобы показать одному из действующих лиц татуировку, помещенную в скрытом месте. Супруга любопытного входит в этот момент на сцену, вызывая скандал и впоследствии развод. И артист-

кам приводится следовать ремарке автора.

Нагие танцовщицы, появившиеся за последнее время, конечно, идут еще дальше. Вспомним хотя бы Регину Бадэ, усиливающую наготою красоту танцев Афродиты, или Мод Аллан в *«Саломее»*, являющуюся на сцене с голым торсом и обнаженными ногами.

В *«Тимоне Афинском»* Шекспира, поставленном в театре Антуана, был изображен дом Тимона, с золотыми колоннами, пурпурными коврами, роскошными ложами и дорогими курильницами. В этой обстановке теснились полунагие гетеры, задрапированные в легкие ткани, через которые просвечивали их розовые сосцы.

При постановке *«Мадам Сан-Жен»*, Сарду обратился перед вторым актом к актрисам, изображавшим придворных дам, с выразительным напутствием: «Помните, сударыни, что завтра вы должны играть не вашим талантом, но вашими... формами». И пьеса одержала блестящую победу.

Иногда, впрочем, обнажения приобретают изысканный характер именно благодаря известной сдержанности. Об этом можно судить по спектаклю г-жи Шейрель, игравшей в водевиле *«Корали и Ко.»* молодую особу, корсаж которой был снабжен двумя вставками; она раскрывала их перед своим мужем всякий раз, как хотела от него чего-нибудь добиться. Внося при этом и в свою мимику стыдливую сдержанность, г-жа Шейрель отлично понимала, что производит таким образом гораздо более сильное действие, нежели при грубом срывании покровов.

Но когда ставился *«Фауст»* Марло (в 1892 г.), актриса, изображавшая распутство в числе семи смертных грехов, выходила лишь с повязкой на бедрах и покрывалом на спине. Старый критик Сарсэ остолбенел при виде совсем обнаженной груди у артистки, но более молодая публика отнеслась с полным сочувствием к одному из первых появлений наготы в серьезном театре.

Разумеется, оперетка жадно пользуется всякой возможностью обнажения на сцене. По поводу, например, *«Дочерей Джексона»* Катюль Мендес писал следующее: «Многие придут сюда подивиться костюмам, блестящим и прозрач-

ным, сверкающим и безумным, в которые новая дирекция одела — лишь в самой малой степени — множество девиц родом из Монмартра или Британии; они с беспримерным бесстыдством открыто предлагают самих себя целиком, без покровов, то взмахивая руками, то шевеля бедрами. Поистине, если зрителям передних рядов открывается такая же бездна живых сокровищ, какую видят зрители лож, опуская глаза из стыдливости, — сокровищ различных, но дополняющих друг друга, — в таком случае эти дамы скрывают не более нескольких сантиметров для радостей интимных свиданий».

Н. Н. Урванцов в роли Лешего («Потонувший колокол» Гауптмана в Харьковском Городском театре)

Вполне художественное зрелище представляла Колетт Вилли в пьесе *«La Chair»*. Любовник застает женщину в объятиях другого. Он хочет ее убить, но она обнажает свою грудь, и обессиленный любовник падает перед ней на колени.

Эта же Колетт участвовала в пьесе Лерберга *«Великий Пан»*, поставленной в театре «L'Oeuvre». Она изображала избранницу Пана, и ее танцы во главе священной процессии воскрешали образы античных вакханалий. Она была одета в рубище: разодранные, разметанные лохмотья доходили едва до колен, они распахивались у бедер, сухих и жилистых, точно бедра козы.

Такая нагота не привилась в комедии, и артистке пришлось вернуться в кафешантан, где каждая пьеса служит поводом для «распаковывания» женской красоты.

Задача костюма, по определению Мюльфельда, сводится, таким образом, к следующему: «Даны две сферические поверхности; как выявить им максимум, оставив, однако, прикрытыми две симметрические точки, справа и слева?» В общем, французская цензура допускает, казалось бы, обнаженную женщину на сцене, если только она запасется черными мужскими купальными труссами и двумя черными облатками для груди. Дело, как видите, уже стоит за немногим.

И нередко кафешантанные певицы устраивают корсаж с вырезом до бедер, но сохраняя два кусочка материи на груди. Другие делают вырез небольшой, но, когда кланяются публике, то обнаруживают очень много. Их бюст, как живой, выставляется напоказ сам собою. Наконец, третьи, не зная, что делать со своими руками при исполнении нелепых куплетов, то и дело поправляют бретельку, поддерживающую корсаж и сбрасываемую нарочно резким и вызывающим движеньем плеча. Иногда даже эполетка, словно дрессированная, лопается как раз в «психологический момент», и корсаж падает сам собою.

В театре «Паризиана» выступала на сцене женщина в маске, с картины Жерве. Как известно, эта нагая женщина была писана с одной великосветской дамы. Но на сцене ее изображала г-жа Мони, инкогнито которой, несмотря на маску, было тотчас же раскрыто — по ее элегантной фигуре.

В другом театре во время обозрения выступало множество молодых актрис, из которых каждая представляла отдельную часть тела, подчеркнутую откровенным костю-

Эльза Визенталь

мом: одна — спину, другая грудь, третья живот и т. д. Сначала правая грудь госпожи Таксиль была совершенно открыта, лишь самый кончик ее был замаскирован крупным бриллиантом с расположенными вокруг более мелкими. Но префект полиции заставил прикрыть эту выставку розовым шелком. Разумеется, это лишь более подчеркнуло наготу актрисы.

М. А. ВЕДРИНСКАЯ („Античные ритуалы").

В 1904 году было составлено особое обозрение под названием *«У нас есть белье»*. Являлась целая вереница хорошеньких женщин, одетых вполне прилично — спереди, но лишь только они поворачивались спиной, нагота оказывалась полной: лишь широкий черный бант прикрывал самое необходимое.

В 1906 году давалось обозрение: *«Все об этом говорят»*. Виноградные листки, при отсутствии одежды, заменились на этот раз розовыми конфетти. Самое эффектное было воспроизведение Фрины, сбрасывающей свои одежды, и «Сравнение», поставленное по картине Лауренса.

Наконец, одна красивая артистка Лилиан нашла способ показываться совершенно голой, не возбуждая нападок цензуры. Она появляется в профиль; спрошенная по этому поводу интервьюером в Риме, артистка заявила ему:

— Нагота, милостивый государь, нагота откровенная, одним словом, голая нагота, не имеет в себе ничего скабрезного. Взгляните на статую!... Но что делает ее безнравственной, и весьма часто, — это именно то, чем ее окружают, жесты, которыми ее приправляют, — одним словом, способ ее демонстрирования. Я стараюсь демонстрировать наготу только в профиль. Я никогда не останавливаюсь, обращенная лицом или спиной к публике, — всегда, по крайней мере, в три четверти; и затем, я стараюсь избегать каких-либо грубых жестов, колыхания бедер, судорожных вздрагиваний, — ничего подобного, во всем гибкость, плавность и ритмичность, а главное, профиль. Один только профиль, сказала бы я, если бы требование пантомим не заставляло меня иногда повертываться и лицом.

— Или спиною?

— Или спиною к публике, — да. Но в этих позах... несколько щекотливых, я никогда не застываю; я двигаюсь, кружусь.

— В таком случае, вы демонстрируете круговращение фасада?

— И тыльной стороны. Да. Таким образом, цель моя достигнута. Зритель видит мое тело лишь в профиль.

Обнажение все больше и больше завоевывало место на

сцене, сохраняя лишь призрачные покровы для интимного.

Но живые картины послужили к полному водворению наготы*.

В пьесе *«Портрет»* изображалась светская дама, явившаяся позировать к модному художнику. В отсутствие хозяина лакей выдает себя за живописца и заставляет даму раздеться донага, как простую натурщицу. Один из рецензентов этого спектакля писал: «Можно было подумать, что восходит заря, но это — лишь спускалась рубашка».

Неизменная *«купающаяся Сусанна»* в изображении Боб Вальтер ухитрялась переменять свою сорочку, не нарушая при этом стыдливости, — в присутствии двух старцев на сцене и многочисленных среди публики. Ткань словно повиновалась ее приказаниям. На верху ее груди, покровы как будто стыдливо задерживались. «Да, — произнес однажды в зале какой-то клеветник, — корсет проделывает этот фокус. Его планшетки задерживают сорочку». Но на следующий день оскорбленная артистка повернулась лицом к дерзкой ложе, где сомневались в ее достоинствах, и в ответ на клевету спустила сорочку до самого пояса — у каждого своя честь!

В *«Брачной ночи»*, в 1908 г., Марсель Ирвен появилась в танагрском платье, которое уже незадолго до того произвело сенсацию на скачках. Но доступ в уборную к актрисе был формально воспрещен, потому что артистка надела на себя это платье без корсета, без трико — и даже без рубашки. Она вполне воскресила костюм Директории, когда всех модниц называли «безрубашными».

В настоящее время нередко случается, что директор или директриса театра принуждают артисток к чрезмерному обнажению сверху или снизу, причем последним не приходится особенно протестовать, — иначе их уволят. Иногда, впрочем, дело доходит и до суда. Так, в том же 1908 г., г-жа Вальфор была приглашена в одно летнее кафе с условием

---

* В С.-Петербурге живые картины с абсолютно нагими телами имели в первый раз место в Железном театре «Аквариума» летом 1908 г. *Ред.*

являться перед публикой в одном трико. Но вскоре она отказалась демонстрировать свою красоту, отговариваясь, что, во-первых, ей стыдно, а во-вторых, от трико у нее появились боли в желудке. Ей пришлось заплатить неустойку в 6000 франков. Суд признал, что даже «академическое трико» не представляет для кафешантанной артистки чего-нибудь особенного, а с другой стороны, трико, лишенное всякого каркаса, не должно было вредить нормальному здоровью артистки; об особом же болезненном состоянии следовало предупредить еще до заключения контракта.

Теперь же, повторяем, трико считается совершенно вышедшим из моды, и нагота требуется неподдельная.

Собственно неподвижная нагота даже мало удовлетворяет настоящих эротоманов. Они предпочитают пикантное дезабилье какой-нибудь певички, заманчивые dessous танцовщицы, — во всяком случае жизнь, движение, причем полунагота их гораздо более возбуждает, чем полное обнажение. Живые картины служат тому ярким примером. Знаменитое семейство Келер еще в 60-х годах изображало *«Ариану на пантере»* по скульптуре Даннекера и другие шедевры искусства. Буржуа сбегались в ожидании пикантного зрелища, но уходили разочарованные. По этому поводу невольно вспоминается изречение Дидро: «Я очень хочу видеть наготу, но не люблю, когда ее мне показывают».

В 1907 г. в Париже, в театре *«Олимпия»*, происходила большая выставка наготы. Один из журналистов утверждал, что блеск обнаженной красоты не имеет в себе ничего безнравственного. И действительно, избранная парижская публика наблюдала эту живую скульптуру, наслаждаясь чисто эстетическими впечатлениями, — торжеством идеальной красоты. «Эти женщины и эти мужчины, — писал некий журналист, — редкой академической красоты, хотя и предстают перед взорами всех вполне голыми, но их позы так артистичны, движения запечатлены такой элегантностью и жест исполнен такой грации, что в общем это видение чистого искусства, приветствуемого всеми».

В *«Фоли Бержер»* выставлялась преимущественно женская нагота; иногда при этом фигуры были высеребрены, в

подражание металлическим статуям, или сплошь покрыты белилами. Располагали их так, чтобы их пол не был виден публике. Так, в картине *«Страшный суд»* 2 мужских и 2 женских фигуры, как будто из серебра, лежали у ног Архистратига Михаила. Другие изображали *«Аполлонову колесницу»* наподобие версальской и проч.*

Иногда воспроизведение классических произведений сопровождается музыкой и даже стихами. Так, например, воспроизведение картины Энгра *«Источник»* сопровождалось арией под названием «Осенняя дума».

«Христиане на арене цирка» сопровождались похоронным маршем Шопена и т. п.

Даже в чопорной Англии появились на театральных подмостках мраморные девы, из которых одна, между прочим, изображала современную Венеру. Она была совсем нагою, но белая, как сиг, обвалянный в муке; а чтоб не оскорбить стыдливости, на ней был маленький треугольничек, также совсем белый, заменявший собою фиговый лист.

Наконец, в парижском *«Moulin Rouge»* в 1908 г. выставлялась всевозможная нагота, — и в пластических позах, и в восточных танцах, — причем единственной одеждой служил черный шелковый пояс, оживленный золотыми медальонами и бляшкой в форме виноградного листа.

В танцах, которые можно назвать фантастичными, как например танцы Айседоры Дункан, нагота всегда играет большую роль, — в данном случае античная нагота ног.

В более интимных зрелищах, как например «Бал 4-х искусств» или бал интерната, куда собираются ежегодно молодые художники со своими подругами, нагота царит в полной силе. Кто не слыхал о процессиях натурщиц, о кровопролитных сражениях в Латинском квартале, приведших к тому, что теперь эти балы совершенно недоступны для посторонних!.. Замечательно, что участницы этих оргий далеко не все принадлежат к профессионалкам. Немало замужних женщин из общества выставляют в эту ночь свою пол-

* Подобные представления давались в С.-Петербурге в «Вилла-Родэ» зимою 1910 г. *Ред.*

ную наготу перед жадными взорами юношей. Одна из них созналась, что, когда она прогуливалась в таком виде среди публики, ей казалось, что все окружающие обладают ею зараз.

Мы, однако, не станем заниматься такого рода подробностями, т. к. они не имеют прямого отношения к роли наготы в современном сценическом искусстве.

НАГОТА ВНЕ ФРАНЦИИ

Французская пантомима под названием «Блоха», созданная в парижском «Казино», распространилась по всей Европе, и никогда ни один зритель не выражал при этом своего негодования. Если кто-нибудь и вставал со своего места, то лишь за тем, чтоб лучше видеть...

Но в то время, как в Пруссии исполнительнице позволили снять корсет, в Австрии это запретили. В Берлине ей не разрешили чесать колено, а в Вене просили об этом. В Париже усердная цензура была смущена, когда артистка отодвинула сорочку и устремила свой взор в глубину, чтобы найти дерзкое насекомое. Очевидно, тут цензуре вспомнилась подобная женщина, нарисованная Гревеном, которая, согласно подписи, говорит: «И подумать только, что здесь мой муж помещает свою честь».

Ввиду этого обстоятельства артистку Анжель Эро просили не переходить глазами за линию горизонта, очерченного корсетом.

В немецкой оперетке замечено, что артистки зачастую также не особенно стесняются. Три туалета одной из них все укладывались в одной обыкновенной картонке, а когда у другой украли весь гардероб и она спрашивала, что ей делать, «как что? — отвечали ей, — играть “Прекрасную Елену”»[*]

[*] О наготе на сцене в Австрии см. статью «Прекрасная нагота» Петера Альтенберга.

В Египте танец живота исполняется нередко алмеями, единственная одежда которых — ожерелье из цехинов. Поль-Виктор описывает это зрелище таким образом: «Вы видите в кофейне, как корчатся под своими вышитыми золотом рубашками эти твари с подкрашенными глазами, а после танца обходят всех, подставляя свои влажные от испарины щеки и груди, чтобы на них налеплялись цехины».

Но в Восточном Судане танец живота усложняется еще постепенным раздеванием алмеи.

«...Не прерывая танца, — пишет очевидец, — они сняли с себя часть одежды и, несколько раз обведя ею вокруг себя, сбросили на ковер. Это так называемый танец “Пчелы”: танцовщицы ищут пчелку в своей одежде.

За первой последовала и вторая часть одежды, обнажив по пояс бюст танцовщиц, едва прикрытый газом.

Гибкие как тростник, они кружились, принимая обольстительные позы друг перед другом; потом, не прекращая этих движений, становившихся все более и более сладострастными, они сбросили и последние остатки одежды.

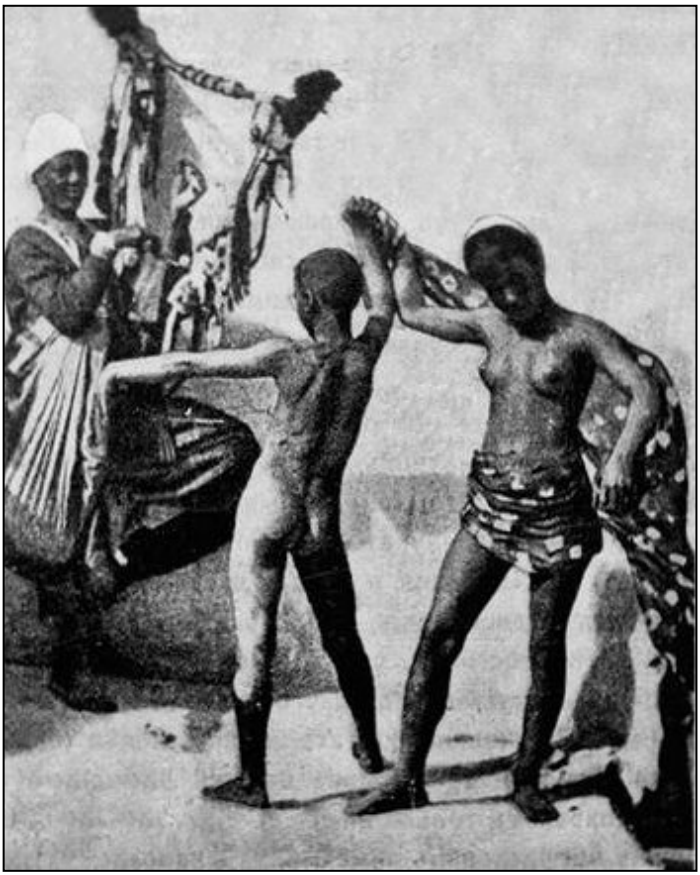
Тогда, сохранив только длинный газовый шарф, который продолжал носиться над алмеями, они напомнили античных вакханок, празднующих сатурналии. Нельзя представить себе более живой пантомимы и более увлекательных поз, чем у этим танцовщиц.

Через некоторое время, не прекращая танца, они снова стали облекаться в одежды, и танец окончился, когда весь костюм был опять восстановлен»[*].

Такие же позы, если верить Афинею, были некогда у танцовщиц царя Антигона, носившихся под звуки фригийских флейт перед старческими взорами аркадских послов:

---

[*] Здесь уместно напомнить читателю, что представления всевозможных африканских народностей (ашанти, дагомейцы и пр.), южноазиатских (сингалезцы и пр.) и полинезийских (самоитянки) были всегда охотно разрешаемы как в России, так и в других европейских государствах под условием прикрытия только «существенного». *Ред.*



Эфиопский танец (с фотографии)

«Танцовщицы, окутанные прозрачными тканями, врываются в зал, нежно покачиваясь на носках. Затем их движения ускоряются; танцуя, они обнажают голову, потом плечи, потом все тело, сохранив только пояс, скрывающий бедра. Их танцы становятся все более и более необузданными; аркадские послы, взволнованные этим зрелищем, бросаются — несмотря на присутствие царя, который весело хохочет — на танцовщиц; те изумлены, но подчиняются беспрекословно долгу гостеприимства...»

В Токио, в 1880 году, изображался *«Танец дождя»*. На сцене были представлены молодые девушки, собирающиеся выйти из дома в самых нарядных туалетах. Вдруг разражается буря; льются потоки дождя, слышен гром. «Тогда, — рассказывает Офре, — как раз в ту минуту, когда менее всего ожидаешь, четыре танцовщицы мигом подбирают юбки до самых подмышек и, быстро повернувшись, убегают, обнаруживая...» и т. д.

Знаменитая Мод Аллан, родом из Канады, танцевала в Лондоне, в присутствии английского короля и королевы, горячо ей аплодировавших. Но когда ее пригласили в Манчестер, то зрители этого города были шокированы слухами о том, что в танце Саломеи одежду артистки составляют почти исключительно ее драгоценности. Недолго думая, манчестерцы отправляют в Лондонский театр своих полицейских, чтобы проверить эти слухи. По окончании танца начальник манчестерской полиции заявил директору театра, что ему необходимо пройти за кулисы, чтобы рассмотреть ближе Мод Аллан и удостовериться, настолько ли она обнажена, как это представляется из зрительного зала. Но в этой проверке ему было отказано. Директор справедливо заметил, что такой осмотр был бы оскорблением для артистки, которая может, пожалуй, согласиться на появление в легкой одежде перед глазами всех зрителей, но не перед каждым, взятым в отдельности, человеком. После этого манчестерцы заявили, что они не допустят у себя подобной танцовщицы, и в одной из утренних газет было добавлено: «Если мужчинам так уж хочется “созерцать” женщину, так пусть они “созерцают” своих жен».

По этому поводу острили, что, очевидно, — вся кампания была поднята жительницами Манчестера, почтенными дамами, обреченными, вероятно, благодаря своему безобразию, на добродетель и возмущенными бессовестной конкуренцией чужеземки.

Сама Мод Аллан высказалась таким образом: «Разумеется, я поеду в Манчестер и даже начну с этого города, если отправлюсь в провинциальную поездку. А если меня не пу-

стят в театры и кафешантаны, так я раскину палатку и буду танцевать на траве».

Затем, переходя к вопросу о костюме Саломеи, Аллан заявила, что она сама нарисовала его, придерживаясь, как можно ближе, исторической истины. При этом она тщательно устранила все, что могло показаться бесстыдным или

Мод Аллан в «Саломее»

эротическим. «Мне нисколько не совестно показываться в нем, — продолжала она — во-первых, когда я танцую, я так поглощена моим искусством, что публики не существует для меня. Затем, ни за что на свете я не согласилась бы выступить в трико; это было бы нелепо изображать таким образом женщину, жившую в эпоху, когда и не подозревали о существовании этой принадлежности туалета. Точ-

ность в костюме имеет слишком важное значение».

Артистка настаивала на том, что нагота или дезабилье не имеют сами по себе ничего бесстыдного, но бесстыден сценический жест, подчеркивающий или выставляющий на вид низкие стремления. «Многие пишут мне, — сообщила она, — что я унижаю свой пол. По-видимому, они думают, что нравственность находится в прямом отношении к числу надетых на себя покровов. Но можно быть безнравственной и в семи ротондах».

В Чикаго точно так же городские власти воспретили танец Саломеи. Однако директор отказался вычеркнуть его из программы. И вот, едва только артистка появилась на сцену, как на нее, по распоряжению полиции, была направлена пожарная труба, заставившая злополучную Саломею убежать за кулисы.

СУДЕБНЫЕ ПРОЦЕССЫ О НАГОТЕ НА СЦЕНЕ

Их было несколько. Мы приведем здесь наиболее характерные, именно те, которые были возбуждены против директоров и актрис «Литль-Палас», «Фоли-Рояль» и «Фоли-Пигаль».

В первом процессе председатель суда, Пактон, обратился прежде всего к г-же Лене, красивой восемнадцатилетней брюнетке, которая, раньше чем посвятить себя театру, позировала у начинающих художников Монмартра:

— Вы были приглашены, чтобы участвовать в живых картинах? Действительно, их было поставлено три в один вечер: «Амур и Психея», «Женщина в маске» и «Три грации». Вот по поводу последней картины вы и привлекаетесь к ответственности. Вы показывались здесь в профиль и совершенно нагая.

Л е н е. Нет, у меня была вуаль.

Председатель. Но вы ее уронили... Стыдливость, если верить автору восемнадцатого века, это одежда, которую

прикалывают каждый вечер булавками. Но вы откололи булавки.

Л е н е. Ничуть. Я не была совсем голая, потому что на мне был «пояс стыдливости». Кроме того, я находилась далеко от публики, видевшей меня лишь через покрывало, и вокруг была рамка.

Председатель. Я знаю, вы утверждаете, что у вас было притязание — дать художественное впечатление; но это зависит от оценки.

Затем председатель перешел к делу театра «Фоли-Пигаль». Г-жа Эймо, которая после своего выступления была приглашена Антуаном в театр «Одеон», совершила преступление, явившись перед публикой вполне обнаженной, наподобие статуи, за прозрачным экраном, на котором были написаны облака.

Председатель. Вас обвиняют, сударыня, в том, что вы предстали совершенно нагая и оставались так несколько мгновений в пьесе, имевшей заглавие «В грезах». Вот каким образом происходило дело: вы появлялись на сцене, окутанная несколькими покровами; но мало-помалу эти покровы падали, и вы, наконец, являлись как Фрина, с одним только ожерельем на шее и с поясом из стекляруса на талии.

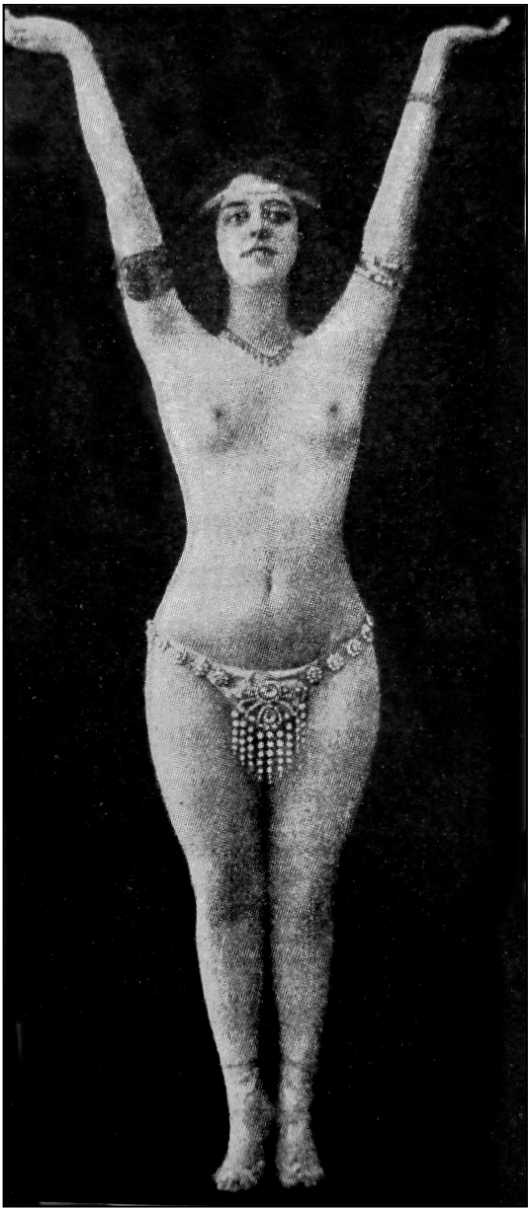
Э й м о. Я не являлась голой; на самом деле у меня был толстый пояс, по крайней мере в 15 сант. ширины. Кроме того, я находилась вдали от публики, отделенной от меня металлической сеткой, которая делала туманными мои очертания.

Председатель. Однако, если верить фотографиям, воспроизведенным в иллюстрированном журнале...

Э й м о. Эти фотографии никогда не снимались во время представления, но только на репетициях.

Директор театра, обвиненный в сообщничестве, добавил, что игра электрического света за металлической сеткой делала совершенно невозможным точное констатирование.

— Если только не иметь глаз полицейского комиссара! — прервал председатель.



Жермен Эймо в костюме, за который она была привлечена к судебной ответственности

Директор. Вы верно заметили, г-н председатель... Вдобавок, помянутая пьеса прошла сорок раз. Господа Кларти, Антуан, множество артистов и литераторов приходили смотреть; они все благодарили меня за то впечатление красоты, которое я им дал.

Председатель. Да, вы находите это художественным? А вот полицейский комиссар находит оскорбляющим нравственность.

Потом разбиралось дело театра «Литль-Палас».

— Я вас допрашиваю первым, — сказал председатель директору театра, — потому что ваши артистки заявили, что они действовали исключительно по вашему приказанию. Ваш спектакль состоял из двух частей. Та, которая нас интересует, началась около одиннадцати часов. В это время танцевали *«Изиду»*, небольшой балет с египетскими танцами, и *«Опьянение эфиром»*, что вернее было бы назвать, в сущности, опьянением телом. Вот за эту пантомиму вы и привлекаетесь к ответственности.

Директор. Меня это удивляет, потому что я принял все предосторожности, чтобы не быть привлеченным. Для ограждения себя от всяких протоколов, я устроил от 9 до 11 публичный спектакль, а начиная с 11 спектакль по особым приглашениям. И действительно, мой режиссер, выйдя на сцену, заявил, что конец спектакля может не понравиться г-ну Беранже; поэтому в зал должны возвратиться лишь зрители, предъявившие пригласительные билеты и не пугающиеся рискованного конца спектакля.

Председатель. Т. е. вы внушали каждому желание посмотреть этот конец?

Директор. Ничуть. Я лишь предупреждал.

Председатель. Полицейский комиссар говорит, что две женщины, появившиеся на сцене в бальном туалете, раздевались и, полуобнаженные, производили движения, напоминавшая действия «лесбиянок».

Директор. Но Макс Морей проделал то же самое в «Гран-Гиньоле».

Председатель. Что ж делать! На него не поступило донесения в суд.

Артистка Жанна Лепелей, пышная блондинка, заявила суду, что ее жесты представляли собой лишь опьянение эфиром, а ничуть не ответ на ласки, расточаемые подругой.

Что касается г-жи Бузон, исполнявшей в этой сцене активную роль, то председатель упрекает ее в излишней пылкости; но она резко протестует, говоря, что не целовала, на самом деле, свою подругу, как это думают.

— Я и не могла бы ее целовать, потому что была накрашена: это испортило бы мой грим.

Председатель. Я и не говорю, что вы целовали в самом деле, но вы производили такое впечатление.

Затем председатель вызвал пристава, составлявшего протокол и спросил:

— Вы присутствовали на спектакле?

Пристав. На частном представлении? Да.

Председатель. И ваша стыдливость была оскорблена?

Пристав (При общем смехе). Мое личное впечатление здесь ни при чем. Я составил протокол, вот и все.

Тогда председатель открывает чтение протокола, из которого явствует, что в декорации, изображавшей отдельный кабинет, появились мужчина и три женщины в бальных туалетах. Через несколько мгновений опьяневшие женщины стали оказывать друг другу сомнительные ласки.

Одна из них, почувствовав отвращение, ушла, но две другия, оставшись наедине, стали разоблачаться и остались в одних чулках и сорочках.

Тогда г-жа Лепелей упала на диван, а ее подруга, бросившись на нее, схватила в объятия и стала целовать в губы; при этом у обеих заметно было чувственное возбуждение.

Неожиданно сорочка у г-жи Лепелей падала вниз, и она быстро схватывала розу, чтобы прикрыть стыдливым жестом едва промелькнувшую полную наготу.

И прокуратура, и защита обратились к литературным авторитетам. Первая к Эрнесту ла Женесу, а вторая к Пьеру Луису. Ла Женес закончил свою речь такой фразой: «Голых женщин выставляйте сколько угодно, но не в драматиче-

Айседора Дункан (скульптура проф. Шотта)

ском театре, — а в анатомическом». Пьер Луис, напротив, доказывал, что красота форм производит в высшей степени морализующее действие. «Мы присутствуем, — говорил он, — за последние пятнадцать лет, при значительном движении в пользу освобождения наготы на сцене.

Это движение тем сильнее, что оно безлично и самопроизвольно. У него нет ни вождя, ни руководителей, ни газетного органа.

Благоприятное или безразличное отношение к наготе зародилось в артистической среде. Затем оно мало-помалу сделалось всеобщим. За последнее время в Париже было дано до двух тысяч представлений, где выступали нагие актрисы, не вызвав ни единого скандала. Никто не протестовал, стало быть, дело выиграно.

Публика быстро поняла, что вопрос о наготе интересует исключительно религиозные установления, а не гражданские. Восхищаться голой женщиной, это, может быть, грех, но во всяком случае — не преступление.

Актриса соглашается играть без одежды. Это дело ее и ее духовника, но во всяком случае, не судебного следователя.

Люди, которых оскорбляет нагота, могут не бывать в театре; на что же они жалуются? Ведь танцовщиц не водят по улицам; никто не насилует взоров.

Суд преследует наготу, лишь исходя из принципа, что нагота — постыдное зрелище, принципа исключительно религиозного и даже не евангельского, а еврейского, перешедшего прямым путем из Моисеева закона в каноническое право, а из канонического права в истолкование гражданского права.

Но предположим на мгновение, что грешница может быть преследуема за то, что танцевала в своем природном виде перед собранием людей, даже сочувствующих ее целям. Почему же вы не устроите полицейских обходов по всем залам, где женщины раздеваются публично?

Когда молодой человек является в Национальную школу изящных искусств, его непременно заставляют рисовать нагих женщин.

Эти женщины не представлены, как в театре, при особых условиях оптики, при такой игре света, которая превращает их тело почти в бесплотное видение и во всяком случае отдаленное, обособленное от публики — рвом оркестра и бастионом рампы. Нет, здесь они позируют среди белого дня, в трех шагах от учеников, и они обязаны срисовывать все линии этой наготы, которую вы объявляете позорной, видеть которую вы запрещаете пятидесятилетним мужчинам лишь в стенах театра.

И государство, которое платит натурщицам за их раздевание перед учениками, то же самое государство преследует здесь артисток.

А ведь театр — это еще больше, чем живопись, это целый Парнас Искусств!»

Представитель прокуратуры Брюне дополнил аргументацию ла Женеса: «Неприлична ли нагота, — это вопрос слишком общий. Шокирует ли она в наше время? Таков единственный вопрос, который должен быть рассмотрен.

Это, в сущности — вопрос обычая и географической широты. В Греции, где население отличалось глубокой артистичностью, нагота ничуть не шокировала. Само любовное действие рассматривалось, как вполне естественное.

Но, под влиянием христианской религии, это действие стало греховным, и такая новая нравственная точка зрения повлияла на точку зрения закона.

Однако уголовный закон настолько хорошо это понял, что не определил состава преступления, предоставив в каждом случае оценку судье, сообразно с современным уровнем культуры.

В таком деле, как это, общественной власти почти ничего не остается говорить, и мои заключения не столько клонятся к тому, чтобы добиться строгих наказаний, как к осуждению принципа».

При дальнейшем судоговорении, нагота была признана приемлемой при нашем состоянии театра, и только порнография подверглась осуждению.

В конце концов, приговор свелся к следующему:

Театр «Фоли-Рояль» был оправдан ввиду того, что в трех

поставленных картинах артистки явились вполне нагими, но, сохраняя полную неподвижность, производили иллюзию художественных групп живописи или скульптуры.

Стыдливые части тела и все, что наводило на мысль о них, было прикрыто тканью телесного цвета, прикрепленною незаметным образом.

Руки действующих лиц были расположены так, чтобы маскировать середину тела, прикрытую легким газовым шарфом.

Ввиду того, что поступок, поставленный в вину артисткам, может показаться непристойным и рискованным, необходимо считаться с обстоятельствами его совершения, — местом и целью.

Отдаленность действующих лиц, помещенных в раме, в глубине сцены, краска, которая их покрывала, пластические позы, чуждые всего распутного; их неподвижность во время представления, — вообще, устранение всякой вольности, чтобы доставить зрителям впечатление искусства, производимое природной пластической красотой, — все это позволяет думать, что обвиняемые не совершили никакого безнравственного поступка.

Также был оправдан и директор «Фоли-Пигаль»:

Ввиду того, что помимо тюля, протянутого перед сценой, где появлялась артистка, освещенная цветными лампочками, и необходимые части тела были прикрыты розовою тафтой; полицейский комиссар заметил, что г-жа Эймо была обрита под мышками и в нижней части туловища; но это лишь смягчало вольный характер зрелища; вдобавок, зрители, более, чем комиссар чувствительные к художественным впечатлениям, не обращали исключительного внимания на то, что составляло долг полицейского.

И г-жа Эймо, талантливая артистка, в своей игре, жестах и позах вдохновлялась, по-видимому, лишь эстетическим стремлением, чуждым всяких порнографических целей.

В общем, получалось лишь впечатление ожившей статуи.

Такое художественное впечатление засвидетельствовано письмом французского академика Жюля Кларти, искренность и авторитетность которого вне сомнения.

Напротив, труппа «Литль-Палас» была обвинена в оскорблении нравственности:

ввиду того, что обвиняемые, во время пантомимы, воспроизвели сцену опьянения и лесбийской любви, причем г-жа Лепелей запрокинулась в кресле, обнажив свой торс и груди, а г-жа Бузон присела к ней и, также открыв свои груди и торс, прижималась к подруге, обняв ее руками.

Эти объятия прекращались только затем, чтобы дать возможность г-же Лепелей выразить игрою лица и трепетом тела эротическое возбуждение, вызванное ласками другой женщины.

В конце этой сцены, после таких объятий, г-жа Бузон* выпрямилась во весь рост, причем ее сорочка спустилась ниже колен. Артистка схватила букет роз и прикрылась им ради стыдливости.

Такая выставка наготы должна быть рассматриваема как призыв к самой грубой похоти, волнующей и опасной, заслуживающей поэтому строгого осуждения. Это зрелище, вследствие своего крайнего реализма и возмутительной непристойности, всецело относится к области порнографии.

Хотя и утверждалось, что спектакль был частный, но оказалось установленным, что всякое лицо, являвшееся в кассу, получало вместе с входным билетом и пригласительный билет на пантомиму; так что последняя являлась лишь приманкой для привлечения публики, возбуждая нездоровое любопытство.

В результате: три месяца тюрьмы и двести франков штрафа в наказание директору театра; две недели заключения и пятьдесят франков в наказание артисткам.

Сам Соломон не мог рассудить лучше, но, к сожалению, судебная палата недавно кассировала первое решение и осудила все три театра.

Перевод В. Лачинова.

---

* Возможно, ошибка переводчика и речь идет об артистке Лепелей (см. выше). (*Прим. изд.*).

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

(дополнение)

Из книги Normandy: «Le nu à l'eglise, au théatre et dans la rue».

Первой одеждою женщины был змей. Трудно отсюда было бы сделать вывод, что это первое проявление стыдливости говорить в пользу женской добродетели.

Страх перед наготой совпадает с боязнью греха. Он коренится также и в условиях климата; но еще более в обычаях, законах и наконец в религии, особенно ответственной за то отношение к человеческому телу, которое присуще в массе нашему времени. Религия признала женщину нечистой, религия признала неприличным безмятежное и божественное великолепие тела, здорового и чуждого всяким покровам.

Ханжеству обязана своим происхождением безнравственность наготы. Ханжество изобрело знаменитую брачную сорочку в виде мешка из грубой холстины, с единственным лишь отверстием...

Далеко ушло то время, когда преклонение перед человеческой красотой объединяло всех, помимо всякого сладострастия! когда судьи оправдали Фрину только потому, что ее телесное совершенство не допускало ни малейшего осуждения.

И именно ханжество создало гнусное смакованье греха.

В конце концов — боязливая радость вкушать запретный плод и безнравственность свили себе прочное гнездо среди самого духовенства.

Именно церкви сделались местом любовных свиданий в эпоху Возрождения.

Современные артисты более всего захвачены теперь изображением жизни, и основой искусства в настоящее время является индивидуум в его естественном виде. При этом

не допускается ни панталон, ни юбки, ни трико (этого обезьянства наготы).

Что касается наготы в театре, то ее существование уже несомненно подтверждено в древних мистериях, на празднествах Диониса, и даже в средние века Иисус Христос нередко изображался на кресте совершенно нагой (трико, как известно, было изобретено лишь в конце XVIII века оперным костюмером Мальо). Вот в доказательство текст одной из мистерий, изображающей страсти Господни:

«Орильяр. Вы хотите Его видеть таким, каким он вышел из чрева матери?

Иеровоам. Именно».

Церковь находила все это прекрасным, как в пластическом отношении, так и в словесном. Но когда она почувствовала, что уже не в силах управлять этими представлениями, как только заметила, что орудие, выкованное ее руками, получило самостоятельную жизнь, растет и движется по своей собственной воле и нередко против самой церкви, тогда, согласно обычной тактике, она принялась сама уничтожать свое детище со всею энергией, положенной некогда для его появления на свет.

Возродившаяся впоследствии мистерия, в форме оперы, уже с первых шагов была предана церковной анафеме.

В общем, нагота вечно существовала в театре и подверглась особенно суровым преследованиям лишь в период новой истории.

Когда во Францию была приглашена Генрихом III итальянская труппа под управлением Джелози, то почтенные люди были поражены, видя, как танцовщицы отважно выставляют свой бюст. По словам Пьера де Летуаля, «у этих милых дам груди двигались по компасу и в такт, словно маятники или, еще вернее, словно кузнечные меха».

В 1681 г. в Сен-Жермене давался балет «Торжество любви», под управлением Лулли. В нем участвовала супруга дофина, принцесса Конти и другие, изображая нимф Дианы. M-me Пуатье подвизалась в роли Наяды, а m-me Севинье выступала в костюме амазонки, вызвавшем следующее четверостишие:

Belle et jeune guerrière, une preuve assez bonne
Qu'on sait d'une amasone et la règle et les voeux,
C'est qu'on n'a qu'un téton... Je crois, Dieu me pardonne,
Que vous en avez déja deux!

Пример, поданный двором, вскоре распространился по всему Парижу.

Профессиональные танцовщицы выступали, однако, в глухих и длинных платьях. Лишь в начале XVIII века Камарго, во время своего дебюта, появилась в коротенькой юбочке. А в 1770 г. знаменитая Сент-Юберти выступила в «Дидоне», облекшись в костюм, созданный одним художником по античным источникам, т. е. лишь в тунике и сандалиях.

С уменьшением юбочки в балете пришлось уничтожить и длинные панталоны, производившие комичное впечатление. Воцарились так называемые «тютю». Это нововведение вместе с трико надолго заполонило балет. Иногда, из ложной стыдливости, трико не делалось даже телесного цвета, а например, небесно-голубого, как при папском дворе.

Но с начала XX в. художники объявили войну балетным юбочкам и трико. Первые попытки создать новые танцы принадлежали Айседоре Дункан, Лои Фюллер и танцевавшей под гипнозом Мадлен. С этих пор трико и короткие юбочки, по-видимому, обречены на смерть. Жест и мимика танцовщицы отныне должны выражать идею автора в согласовании с музыкой. Они должны передавать душевную драму или в простой гармонии поз рисовать изменчивую красоту человеческих линий.

Собственно, еще в конце XVIII в. уже были зачатки такого искусства. Гете посетил некогда дипломата Вильяма Гамильтона. И вот что он писал о танцах Эммы Гарт. Вильям Гамильтон, долго изучавший природу, нашел в лице прекрасной и молодой женщины наивысшее выражение искусства и природы: «Одетая в греческий хитон, который необычайно идет к ней, она распускает свои волосы, схватывает покрывало и принимает целый ряд выразительных поз, воплощающих на глазах зрителя грезы многих худож-

TALMA
Mlle MARS
Mlle DUCHESNOIS
Mme BOURGOUIN

ников. Она умеет различно драпировать складки покрывала для каждой из этих поз и устраивать до сотни всевозможных уборов из одного и того же кусочка ткани. Старый Гамильтон освещает ее, держа светильник. Он говорит, что находит в этой женщине целую коллекцию античных сокровищ и прекраснейшие профили, вырезанные на сицилианских медалях».

Германский художник Реберг зарисовал тринадцать поз, воспроизводящих танцы леди Гамильтон на черном фоне.

Нечто подобное изображала своими танцами датчанка Ида Брун. По словам г-жи Сталь, ее танец был целым рядом мимолетных шедевров, из которых каждый хотелось бы запечатлеть навсегда. А Вильгельм Шлегель воскликнул, увидев ее: «Мои опьяненные глаза никогда не видели подобного танца, легкого, как веянье зефира. Каждый жест, каждое движенье, это — очарование, и все вместе — гармония. Это обратно тому, что некогда осуществил Пигмалион, когда, по его повелению, ожил мрамор. Здесь я вижу, как появляются на лету фигуры, созданные греческим резцом».

Эти попытки не пошли особенно далеко, потому что Эмма Гарт вскоре вышла замуж за Гамильтона, а Ида Брун — за графа Бомбеля. Ида Брун отличалась необыкновенной холодностью темперамента и была поэтому прозвана Ундиной. Даже передавая пылкие переживания, она сохраняла невозмутимое спокойствие. Поэтому все ее позы и жесты были исполнены безупречного благородства.

Современные попытки Айседоры Дункан начались в 1901 г., когда она погрузилась в изучение древних танцев, в особенности греческих. Лои Фюллер восхищала переливами красок, вакхическим вихрем, но пластика была у нее на втором плане. Некоторые другие артистки переносят нас к восточной красоте танца, на сказочные берега Инда и Аннама. Я разумею здесь танцы Мадлен, Клео де Мерод, Маты Хари и Руфи Сен-Дени.

Но среди них особенно выделяется Жермен Эймо, дебютировавшая в 1907 г., в театре «Femina». Она выступила в пьесе «Нирвана» в первобытном индусском одеянии. Не-

смотря на открытость костюма, госпожа Эймо отличается особой целомудренностью поз. Она передает движениями все оттенки замысла и музыки, следуя за меняющимся ритмом с поразительной чуткостью. Одним словом, к ней можно применить слова Рихарда Вагнера: «Танец, музыка и поэзия составляют хоровод живого искусства».

Урок танцев (Британский муз.)

Некоторые современные хореографы предпочитают при этом античную драпировку, весьма удобную и пригодную для медленных красивых движений. Таким образом, почти все тело бывает окутано самыми целомудренными складками. Но в некоторых танцах эта же драпировка может и обнажить фигуру. Эжен Эрди высказался таким образом: «Танцевальный костюм не может подвергаться колебаниям моды, а еще менее искажать эстетику индивидуума. Танцевальный костюм не должен принадлежать к известной эпохе. Это костюм всех времен и народов. Он может быть лишь драпировкою, самой свободной, на теле, вполне свободном».

Во всяком случае, искусство, зиждущееся на красоте природных линий, не может допустить трико, которое ломает эти линии, делает их тяжелыми и даже прямо

скрывает.

Надо надеяться, что и европейцы, подобно другим народам, привыкнут к ежедневному созерцанию наготы, она перестанет производить на них гадкое впечатление, способное смутить простую и здравую оценку красивых форм. Чувственность присуща человеческой натуре, и, по словам Рамбоссона, «есть чувственность благородная, представляющая лишь устремление всего существа к прекрасному».

Красота является одним из главных оправданий наготы. Мраморные или живые фигуры без одежд не вызовут в художнике похотливого трепета, если только они действительно красивы. И правду говоря, очень мало, на самом деле, красивых женщин, которые одни могли бы оправдать самую смелую наготу в театре.

Почему ж бы не составить комитет из признанных артистов и артисток, пользующихся авторитетом, которые давали бы право на публичный показ наготы?.. Будьте покойны, таким разрешений оказалось бы очень немного. Одежда нужна главным образом для прикрытия уродства.

В 1908 г. на Лоншанских скачках, в Париже, появились четыре молодые женщины со скульптурными формами, — стройные, элегантные и одетые в платья Директории голубого, белого, черного и кофейного цвета. Юбки были очень длинны, но настолько облегали тело, что великолепно обрисовывали все линии. У одной был разрез с левого бока, позволявший видеть нижнюю часть ноги, прикрытую чехлом из черной кисеи. Толпа окружила этих женщин, высказывая искренний восторг. Оказалось, что это модели из модного магазина, который пустил в ход новую моду, немедленно появившуюся и на сцене. Лиана де Пужи, Жермен Эймо и другие артистки с успехом воспользовались такой одеждой, в которой, по выражению Поля Адама, «они походили на сирену, приподнявшуюся на гребне волны». Корсет был отменен, белье — также. Осталась лишь несложная «комбинация», предоставлявшая телу полную свободу движений.

Вот что говорил по этому поводу Анатоль Франс: «Я желаю, чтобы при появлении завтра какого-нибудь старого

условного силуэта, облеченного в фижмы, кринолин или турнюр, женщины, действительно прекрасные, восстали против такой моды и отважно отстаивали бы нынешнюю одежду, единственную, которая очерчивала некогда линии Антигоны и госпожи Рекамье, вдохновлявшие Праксителя и Прюдона».

Тогда мужчины вполне будут иметь право сказать: «Вот прекрасно сложенные женщины. Они не колеблются обнаруживать совершенство своего бюста, точеные ноги, спокойную и смелую поступь... Мода, мода, — это лишь для уродов!»

Интересно мнение художника Виллета по поводу наготы в театре: «Однажды вечером я отправился в театр, чтобы получить понятие об одном скандальном номере. Но, взглянув на это зрелище, я констатировал, что на сцене обнаженная женщина была вовсе не так дурна. Я перевел взгляд на зал и заметил полное спокойствие среди зрителей. Никаких проявлений похоти не замечалось в зале, как например, при появлении Нана, облеченной в трико.

И тем лучше, если публика начинает понимать, что нагой вид прекрасной молодой женщины может быть художественным впечатлением, духовным наслаждением.

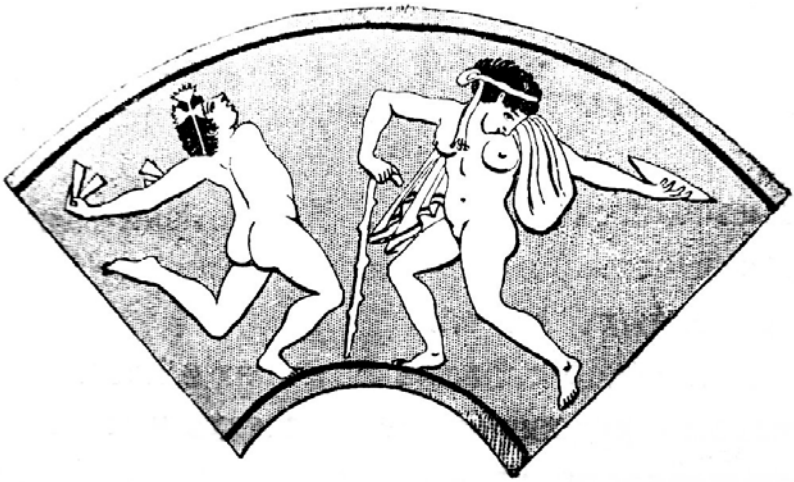
Это не парадокс утверждать, что привычка видеть сплошную наготу окажет скорее моральное действие: именно воздержание, излишняя стыдливость и создает сатиров, маньяков похоти.

Взгляните хотя бы на человека, ухаживающего за женщиной. Если он заметит между перчаткою или рукавом промежуток тела наподобие браслета, тотчас он жадно его целует, чего никак не стал бы делать, привыкнув к полной наготе.

И будь она разрешена, — прохожие в Тюльери или Елисейских полях не стали бы гаденько волноваться при виде худощавых голеньких икр; а в общем женщина, перестав быть в физическом отношении таинственным существом, приобрела бы большую свободу при ходьбе по улице».

А вот что сказал по этому поводу художник Эмиль Баяр: «Не следует примешивать к неприкосновенной и священ-

ной красоте реальность материальных предметов. Облекать в чулки женские ноги — это лишать женщину поэзии, с божественной точки зрения, и подвергать ее жгучему вожделению. Корсет, панталоны, рубашка и прочее вызывают лишь похоть, потому что они обращаются к плотским чувствами Они будят страсти и главным образом физически возбуждают мозг». Что касается вопроса о стыдливости, то справедливо заметил Жан Моро: «Стыд начинается там, где кончается красота». Тело не постыдно; постыдно то скотское чувство, которое вызывается его видом у грязных, испорченных людей.



Вакхический танец (муз. в Кракове)

«Прекрасное, — по словам Бергсона и Лебега, — предстает перед глазом художника без всяких мыслей о нравственности и стыдливости, как счастливое сочетание линий, среды и светотеней. И чем более это гармоничное целое приближается к идеальному совершенству, тем дальше уходить мысль о животной чувственности».

«Однажды (рассказывает Норманди) я присутствовал на репетиции одной пантомимы. Сценарий изображал це-

лую гамму чувств, выражаемых человеческими позами: глубокое наслаждение при звуках чарующей музыки, благоговейную радость, при проникновении в священную сферу богов, страх перед внезапным появленьем смертельной опасности, бешеное упоение страсти, поцелуй, исторгающий душу при двойном содрогании страха и сладострастия. Артистка изображала все это в целом ряде красноречивых поз, где торс и конечности, вполне повинуясь музыке, передавали эту сжатую драму. Сначала исполнительница облеклась в полупрозрачную одежду со множеством украшений, которые ее стесняли. И вот, самым простым и целомудренным жестом, она сбросила это платье и стала танцевать голая. Нас присутствовало несколько человек, глубоко заинтересованных ее исполнением, и этот непредвиденный случай не вызвал ни в ком из нас низких помыслов. Перед нами было откровение высокого искусства».

Перевод В. Лачинова

Школа Айседоры Дункан

ТЕЛЕСНАЯ НАГОТА В УЧЕНИИ АЙСЕДОРЫ ДУНКАН

(Выдержка из ее книги «Искусство будущего»)

Однажды некая барыня обратилась ко мне с вопросом, почему я танцую *босиком*. «Потому что я преисполнена благоговения пред красотой человеческой ноги», — ответила я. Барыня, однако, заметила, что подобного чувства она лично не испытывает. «Но его необходимо испытать, сударыня, — возразила я, — потому что форма и пластичность человеческой ноги — большая победа в истории развития человека...»

Лишь нагое тело может быть естественным в своих движениях.

Достигнув вершины цивилизации, человек непременно вернется к *наготе*. Но это уже будет не бессознательная, невольная нагота дикаря, а сознательная, намеренная нагота зрелого человека, тело которого является гармоничным выражением его духовной сущности. Движения такого человека будут естественны и прекрасны, подобно движениям дикаря или вольного зверя.

Тем, кто находит удовольствие в движениях, обусловленных нашей балетной школой, кто все еще уверен, что современный балет может быть оправдан историческими, хореографическими или какими-либо другими мотивами, — тем я заявляю, что они бессильны видеть дальше балетной юбки и трико. Если бы их взор способен был проникнуть глубже, они бы заметили, что под этими юбками и трико неестественно движутся изуродованные мускулы. Заглянув же еще глубже, мы увидим под мускулами кости, точно так же изуродованные. Обезображенное тело, искривленный скелет танцует перед нами! Их изуродовало противоестественное платье и противоестественные движения, — результат учения и воспитания.... Но современный балет и стоит как раз на том, чтобы обезображивать красивое

от природы тело женщины!... И, разумеется, это не может быть оправдано ни историческими, ни хореографическими соображениями.

Греческие боги — олицетворенье сил Природы; поэтому их всегда изображают в положении, выражающем концентрацию и проявление этих сил. Вот причина, почему греческое искусство не сделалось узко национальным и характерным, а было и будет вечно искусством всего человечества. И вот почему, когда я танцую босая по земле, я принимаю греческие позы, потому что именно греческие позы и являются естественными положениями на нашей планете.

В любом искусстве нагое в то же время и самое прекрасное.

Истина эта общеизвестна.

Художник, скульптор, поэт, — все одинаково руководствуются ею; лишь танцор забыл ее, именно тот, кто лучше других ее должен был запомнить! — ведь материал его искусства — само человеческое тело!

В созерцании человеческого тела и симметрии его форм человек получил первое понятие о красоте. И новую школу танца должны образовать именно те движения, которые народятся в теснейшей гармонии с совершенной формой человеческого тела, и которые вместе с тем сами по себе способны развить совершеннейшее тело человека.

О Деметра!... красивые женщины твоей просторнодорожной земли не приняли б меня в свою среду; но посмотри, — я сбросила свои сандалии, чтобы ступни мои с благоговением прикоснулись к твоей животворной почве, я исполняла твои священные песни перед варварами наших дней и мне удалось-таки склонить их к вниманию и заставить почувствовать всю их красоту.

Если б в своих танцах мне удалось найти хоть одну только позу, которую скульптор мог бы смело запечатлеть в мраморе, дабы она сохранилась навеки и обогатила собою искусство, — я не сочла б свои труды напрасными.

В конце концов, я говорю о развитии женского тела в красоте и здоровье, о возвращении к первобытной силе... Я говорю о развитии совершенных матерей и о рождении здорового потомства. Будущей школе танца суждено развить идеальный женский стан. Этой школе танцев суждено быть и музеем своей эпохи.

Идеал красоты человеческого тела не может меняться по капризу моды.... Вспомните рассказ о скульптурном изображении молодой римлянки, найденном при Папе Иннокентии VIII-ом, которая своей красотой вызвала такую сенсацию, что все буквально ломились к ней, как к святой реликвии, пока наконец Папа, обеспокоенный этим соблазном, не велел ее снова зарыть.

Танцовщица будущего.... осуществит миссию женского тела и святость всех его частей....

Из всех частей ее тела будет сиять ее душа, вещая о мыслях и чаяниях тысячей женщин....

Она станцует Танец Жизни... *не в наготе первобытного человека, но в обновленной наготе, в наготе, которая не будет больше стоять в противоречии с его духом, а сольется с ним навеки в величественной гармонии!*

Это миссия грядущей танцовщицы!....

Она уже близка... Она будет прекраснее египтянок, гречанок, итальянок, всех женщин истекших столетий. И ее символом станет — *возвышенный дух в безгранично свободном теле!*

ПРОЛЕГОМЕНЫ О КРАСОТЕ

«Мир держится только Красотою».

Л. да Винчи

«... diu ir wîpheit rehte tuot»

Кованый, готически-наивный и строгий по рисунку язык Вольфрама фон Эшенбаха.

И через целый ряд веков задумчиво-прекрасная мечта Гёте:

— «Ewig-Weibliche zieht uns hinan...»

Так ведь *Вечное*. О *вечно*-женственном тихо мечтают оба поэта, а не о том, что зыблемо и мимолетно. И только зто Вечное, прекрасно-Вечное есть возвышающая Красота. И когда нам говорят: «Человек прекрасен», — мы мыслим о нем, как о живой эманации Бога, мы пытливо провидим в нем нечто от Вечности, а не рисуем себе плотские формы. Ибо форма — умирающая ложь, условность, временность. Вечность же, абсолют, вечно живая правда — это творческий дух. Тело красиво? — Значит, тело — Красота? — Нет и нет! — Тело — миражный соблазн. Вспыхнет и растает влекущая страсть.

Бог — бесконечен в совершенстве своем. Бог вне конечных целей мира, ибо воистину *цель есть конец*. Целью привязана субстанция к бедной, несовершенной, конечной земле.

Творческий дух, как эманация Бога, как мистический взлет вровень с Ним, так же вечен, совершенен, бесцелен, как Он. Красота духа есть Красота совершенства, бесконечностн, бесцельности. Я мыслю совершенство вопреки Лейбницу, именно лишенным цели, а Красоту — вопреки Шеллингу: конечные формы не выражают Бесконечного, не разрушая бесконечности Бесконечного, не уничтожая его самого.

Тело, те внешние формы, которым человечество так часто и так незаслуженно приписывает Красоту, — несовершенно, конечно, целесообразно, привязано целью к бренной реальности. Правда, эта цель есть стремление к совершенству, бесконечности, вечности, но эта необъятная цель не делает еще трансцедентной чисто имманентную, даже чувственно-реальную сущность, — в данном случае человека в его осязаемо-внешних формах. Единственное есть средство достигать своего идеала. Не *достичь*, а только *достигать* (в процессе «становления»), ибо предел для переменной величины недостижим: абсолютное достижение обращает переменную в постоянную, т. е. уничтожает саму переменную. Для жизни же важен кинезис переменной. Без этого жизни нет. Уничтожение переменной обращением ее в постоянную (=Идеал) при абсолютном достижении предела есть в то же время уничтожение кинезиса, жизни, т. е. — смерть. Это — поглощение Богом человека, т. е. исчезновение человека в вечной субстанции Бога. Это нечто противоположное процессу эманации, деэманация, т. е. прямая антитеза творческому духу.

Таким образом, тело человека даже в идеальнейшем стремлении своем, в процессе достигания наивозвышеннейшей цели своей — все-таки антитеза божескому началу, творческому духу. А почему? — Потому что *есть* цель.

Следовательно: стремление конечной субстанции человека, даже стремление к Богу, к Вечному, к совершенному, к духу исчерпывает кинезис, т. е. жизнь.

Но как же, какими реальными, т. е. единственно доступными ему средствами пытается достигать реальная сущность вечности, бесконечности, совершенства? — Только одним: размножением, половым ли, бесполым — все равно, но умножением до возможной бесконечности числа материальных клеток в природе. Гипотетическая Continuität des Plasmas Вейсмана и есть выразитель не вечности материи, а ее постоянства в смысле размножения, в смысле количественного развития.

Человечеству свойствен только один вид размножения — половой контакт двух разнополюсных клеток. На высших

же стадиях своего духовно-социального развития человечество культивирует сексуальное чувство, как огромную кинетическую силу, синтез всех физиологических стремлений своих, суть самой жизни реального тела.

Итак, у тела есть своя цель, и даже, пожалуй, высокая цель. И хотя цель эта есть до известной степени стремление к бесконечности sui generis, — одно то уже, что цель есть, как таковая, — тело, конечно, несовершенно. И быть бесконечным, быть совершенным оно и не может, ибо тогда это уже не тело, а какая-то надмирная сущность, может быть, дух. Тело же должно «умереть» несовершенным, ибо оно — конечно, оно несет в себе цель, т. е. конец.

Если, с другой стороны, Красота, истинная Красота в абсолютном своем выражении есть высшее совершенство, αἰεἰρου Анаксимандра, быть может, Бог, то ясное дело, что Красотою может быть только Его эманация, бесконечная, бесцельная, стало быть, совершенная — дух, творческий дух. Тело же, как субстанция с целью, т. е. субстанция конечная — несовершенно, другими словами — не Красота, и Красотою, следовательно, быть и не может.

Если же Человек, как факт, как реальное осуществление, стремится в мере сил к совершенству и в то же время в страстной истоме тяготеет инстинктивными темными силами «гения рода» к телу, то вовсе не во имя Красоты, а во имя сексуальной силы. Он ее культивирует страстно, увлеченно и стихийно путает с Красотой.

Человеческое тело — не Красота, т. е. инополюсная Красоте теза, антитеза, минус, уродство. Tertium поп datur.

Красота же — творческий дух. И в пределах духа только и можно говорить о проблеме Красоты.

Мне, конечно, укажут на греков античного мира. Но история пластики нам говорит, что гермы, дифференцируясь, прежде всего развили голову, как символ мысли и духа, — и этой пластической Красотой довольствовался огромный пеласгический период гомерических анактов. Тело же, пресловутая «Красота» нагого тела начала свою дифференциацию (в процессе антропоморфизации и отклонения скульптуры от гиератики древнеантичного стиля) с

ИДА РУБИНШТЕЙНЪ.

фаллуса, как свидетельствует об этом Павзаний. А это прямо указывает нам, как эллин античный смотрел на наготу, — и может ли быть речь в такой эволюции о Красоте?

Если же человек, культивируя сексуальную силу, называет тем не менее тело и его всегда уродливую наготу Красотою, то исключительно в тех случаях, когда *это* тело, данное реальное тело, в сексуальном смысле соответствует его наиболее сильным страстным желаниям. Человек лелеет в себе сексуальную мощь, как слепое орудие во власти природы, лелеет во имя живых наслаждений в сущности мелкого и жалкого свойства. Но в нем инстинктивно борется творческий дух против всепоглощающей власти сексуализма и «стыдится своего подчинения материальной природе» (Вл. Соловьев). Но победа часто за «гением рода». Недаром же человек даже в Искусство, в царство чистой мечты ввел торжествующую наготу и любуется ею свободно, безнаказанно и, что уже совершенно нелепо, — соборно. Экстаз животной природы не может стать экстазом орфическим. Сексуальное чувство не допускает массовой страсти, но стихийно, безмерно жаден человек в сексуальном экстазе, мало ему одиноких наслаждений: дерзостно призывает он на поклонение телу и наготе целые толпы и торжествует, оскверняя даже Искусство. Одинокая страсть переходит в вакхический грех, в буйное пиршество Тела. Но как это далеко от чистых эмоций Искусства! Ведь в безумии страсти нет и тени Красоты, ибо страсть рвется к цели, имманентной, реальной цели, а всесовершенная, вечная Красота, являемая только творческим духом, безгранична, бесцельна. Вот почему тело и не может составлять содержания Искусства, ибо содержание Искусства есть только одна Красота.

А если это так, то близок и вывод об уродливости, бессмыслии и безобразии тела. Даже античный грек, на которого так налгала история искусства, грек, создавший пресловутый «культ тела», в сущности нигде, никогда о красоте наготы и не говорил. Он вовсе и не претендовал на абсолютную эстетичность наготы, он исповедовал идею свободного сексуализма и своим блестящим искусством пластики только подчеркнул *полное отсутствие истинной Кра-*

соты в нагом теле». Эллинский скульптор дал целый ряд пышно одетых и целомудренно закутанных фигур, как напр.: Пайонийская Победа, Самофракийская Нике, Афина-Паллада, Зевс, Ниобея, дочери Кекропса, говорящие об идейной Красоте творческого духа (παρουσία Платона), и в то же время еще большее количество Наготы в формах, не оставляющих никакого сомнения в их ярко-чувственной сексуальной тенденции. Достаточно указать, например, на Ганимеда, Фавна капитолийского, Эроса в Ватикане, Венеру медичи-флорентийскую и т. д. до бесконечности. Всюду категорически выявлена идее о тяготении инополюсных формативных элементов к контакту, к слиянию, вплоть до смешения именно разнополюсных вторичных половых признаков в одном организме (= андрогина).

Наша теза, конечно, может быть доказана не только одним философским путем. Можно исследовать ее, и по-видимому, гораздо ярче и многообразнее, историческим методом и на памятниках искусства. Моя же цель пока в виде «предварительного сообщения» изложить основные мысли и выставить то положение, что всегда и поныне нагое тело в искусстве изображалось вовсе не как Красота, а как момент сексуального восторга. И даже Цейзинг с научными данными в руках не мог опровергнуть этой самоочевидной истины. Сказать это прямо — страшно. Вековое лицемерие! — А художники молчат. Да ведь художнику нечего и говорить: он мыслит и чувствует, стремит свой пыл к наслаждению. Есть, правда, откровенные: Рубенс, Иорданс, Джорджоне, Бугро, Кабанель, Буше, Канова, Фелисьен Ропс и т. д. — тоже до бесконечности. Большинство же лицемерит жестоко и оскорбительно для искусства. Не настал еще день судный.

И еще маленький уклон в историю. В эпохи упадка (2-я Империя, Современность, Рим последних императоров) тело переживает моменты сексуальной культивации, и в искусстве воцаряется Нагота. В эпохи же высшего напряжения духа и творчества, в эпохи высшей культуры (Ренессанс, Реформация) костюм делается все более и более сложным и пышным. Он закрывает тело складками, буфами,

фижмами. Он делается цветистым, чтобы в красках и их переливах скрыть тело, убого-уродливое, похотливое тело. Паскаль правду сказал о форме носа Клеопатры, но при чем же здесь Красота? — «Нильская змейка» — символ полового порабощения и сексуального экстаза. Тщетно и Дон Жуан искал Красоту в «mille e tre». Ее там нет и быть не может. Он шел ложной дорогой, этот безумный мечтатель. Сексуальная страсть воистину «сильна, как смерть», но и как смерть она — не-Красота, а именно отсутствие Красоты.

Вопрос о театре сложнее. В эпохи упадка Нагота нагло входила в угрюмо-притаенный храм Диониса. Мы с современным бесстыдством — похотливо-жалкие кропатели. Арена Колизея видала целые оргии Наготы. Балет «Маюма» привлекал при Константине Великом тысячи иноземцев на буйное пиршество Тела. Но где же было бедное загнанное Искусство? Оно захирело в эти безумные периоды. Кра-- сота молчала.

Ликование Злого Начала в «празднике обнажений» наводит на мысль о Великом Страдании, проникающем мир.

Истинная, тонкоблогоуханная Красота только в страдании. Сущность же тела с его наготою и пряным сексуализмом — пылкое наслаждение. Это у меня не аскеза. Это обожествление духа и мысли, развеществление человека.

Душа, как эманация Бога, временно пребывает в пределах индивидуального существования, обогащается страданием, утончается в своих модуляциях вдали от божества и потом опять сливается с ним, с абсолютной Красотой, бесконечностью, совершенством. И если цель поэзии (искусства вообще), по Данте, «trasumanar l'umanita», т. е. вывести человека за пределы его природы, то ближайшая цель сексуализма (а след. и наготы) — удержать человека во власти плоти, во власти демонических наслаждений, вдали от божественной мудрости.

Summa summarum античной пластики, ее философический вывод, лучший и высший ее образец — Галатея — захватила творца своего не бессмертной красотой творческого духа, а сладким обманом и пьяным трепетом полового

экстаза, этого наисильнейшего и мимолетнейшего заблуждения человечества.

Евг. Беспятов

Обераммергау
1910 год.

САРРА БЕРНАР О НАГОТЕ И ДР.

(Анкета среди французских артистов F. A. d'Ersky)

Сарра Бернар

Я признаю манифестации наготы прекрасными (fort belles); говорю это, не касаясь того, что может иметь место в том или другом music-hall'e, куда, помимо прочего, мне некогда сходить. Но я думаю, что предпочтительней, с точки зрения нравственности, показывать женскую наготу, чем выставлять артисток в таких костюмах или, вернее, в таких deshabillés, которые внушены чем-то другим, нежели спектакль, являющий живую статую, лишенную покровов. Греки, по-моему, были совершенно правы, исповедуя настоящий культ наготы, в которой трудно было бы найти что-нибудь шокирующее.

М. Гэльяр

(бывший директор театра de l'Opéra)

Если в глубине большой сцены, во время апофеоза, женщина появляется нагой, это прекрасно: это искусство.

И я бы не задумался представить на сцене «Оперы» женщину без покровов, если б этого потребовало какое-нибудь произведение: например, «Фрина пред судом ареопага».

В «Таис», во время сцены обольщения Афанаила, появляющаяся женщина нага, и, однако, производимое ею впечатление нисколько не оскорбительно, настолько весь ансамбль величествен и, так сказать, мистичен.

———

Г-жа Миртис

Г-жа Миртис

Помимо всего прочего, на больших сценах имеет мало значения, нага ли женщина или в трико, т. к. зрители, находящиеся в отдалении, видят предметы сквозь игру света рампы и софитов.

Не совсем так обстоит дело в маленьких театрах, и я признаюсь, что и без особой щепетильности имеешь основание порицать оголения, которые всегда бывают неловкими.

Нагота — это костюм, который трудней всего носить.

Одетт Дюляк

Я люблю наготу для себя; но она мне противна в других. Я допускаю выставку нагой женщины ради ее форм, ее линий, с точки зрения искусства. Я так на нее и смотрю. В мастерской скульптора дело обстоит так же. На мелочи не обращают внимания. Не то мы видим в театре. Рассматривая нагую женщину на сцене, мужчина, в особенности в момент обнажения, чувствует прилив желаний. Вместо того, чтоб созерцать эту женщину во всей ее скульптурной красе, его взгляды направлены на нечто другое, чем ее линии. Вот причина, по которой я не признаю наготы в театре. Только сдается мне, что были не совсем правы, так долго медля с ее запрещением. Полицейская префектура должна была бы или прекратить ее в самом начале, или закрыть глаза, потому что было уже слишком много сделано для того, чтобы она стала терпимой в продолжение нескольких месяцев. А в жизни обыкновенно кончают тем, что привыкают ко всему.

Лиз Флерон

Я допускаю наготу, если она прилична. Женщина, следовательно, должна просто предстать перед публикой, сохраняя приблизительную неподвижность. По моему, уж лучше показывать голую женщину, чем выставлять борцов, которые с искривленным лицом, покрытые потом, сцепливаются и царапаются при аплодисментах разъяренной толпы.

Магэра

Я допускаю наготу с точки зрения эстетики, искусства.

Нагота имеет место в «Салоне»; почему бы не быть ей и в театре? К тому же, существует ли что-либо более прекрасное, чем красивая женщина?

Мод Сансон

Я не допускаю наготы, как под условием, чтобы женщи-была совершенна в телесном смысле; чтобы все ее линии были тонко и четко отчеканены. Так как при таком ограничении обнажение становится почти немыслимым, я и не нашла бы возможным, чтобы женщина более или менее хорошо сложенная дерзнула показать свои формы без всяких прикрытий, все равно, на большой или малой сцене.

КУЛЬТ НАГОТЫ

Танцовщица (Болонск. муз.).

Нагота — естественное состояние человека. Это его райская одежда. Следовательно, воспоминание о лучших временах, когда люди селились только в теплом климате, связано с блаженною наготой. Затем, когда обстоятельства жизни ухудшились, когда люди узнали и голод, и холод, тяжкую борьбу из-за куска хлеба и прочих насущных потребностей, пришлось защищаться одеждой, одновременно согревающей и составляющей экономию в пище, а также ограждающей от возбуждения половых страстей, нередко порождавших целые войны. При этом, уже с древних времен, одежда вносит путаницу в половой подбор; никто в точности не знает, на ком он женится, так как одежда скрывает множество телесных недостатков; именно мудрый Моисей, желая, чтобы все женщины израильские по возможности давали потомство, которое «множилось бы как песок морской», предписал совершенно закрывать девушку при выдаче замуж. Устраивается таким образом «игра втемную». И вот Иаков вместо прекрасной Рахили берет сначала в жены Лию, «больную глазами». В результате же от обеих жен у него двенадцать сыновей.

Покровы, стало быть, уже с этих пор являются коррективом природы, как и остаются доселе. Но с течением времени, когда борьба за существование теряет свой острый характер и телесные формы достигают художественной красоты, как было напр. в Элладе, сплошные покровы являются логически лишними: они сводятся к минимуму; иначе они лишь застилают от взоров их лучшую радость, природную красоту. Отныне красивое тело может свободно обнажаться; ведь красота, по словам Пеладана, — как нечто совершенное и божественное, — самый целомудренный покров наготы. Действительно, порок лжив, лицемерен; он жаждет интригующих, раздражающих похоть прикрытий, дающих затем постепенность и нарастание обнажения, а прямо, открыто глядящая нагота ошеломляет и расхолаживает развратника. В ней нет запретности, греха; нет заманчивой «мерзости прелюбодейства». Вот почему и полиция всех стран, порочная до мозга костей, так противится всеми силами открытому и свободному появлению наготы. Но художники и поэты уже испокон века черпают свои лучшие вдохновения в очертаниях обнаженного тела; «тем более должны им вдохновляться артисты, — восклицает Айседора Дункан. — Ведь их орудие само это тело!» И вот теперь, на вершине культуры, как бы замыкая кольцо прогресса, первобытная счастливая нагота вновь стремится завоевать мир при помощи самого демократического из искусств — театра.

Но, в сущности говоря, более или менее полное обнажение на сцене, как крайний натурализм, вряд ли допустимо; во всяком случае, это лишь промежуточная стадия; это — отрешение от устарелого стиля и пауза в ожидании нового. Нагота на сцене, как окончательный принцип, была бы весьма рискованна, в смысле красоты, и главным образом женской. Вот что пишет по этому поводу г-жа Деларю-Мордрю в своей книге «Prêtresse de Tannit»: «Главная причина всемогущей власти женщины, — это ничтожная и бессмертная юбка. Если мы предположим, что все человечество обнажится, тогда в скором времени будет доказано, что женщина, в вечной борьбе за существование,

Г-жа Труханова

утратила свои многие преимущества и, во-первых — преимущество красоты. При одинаковой красоте стройный мужчина всегда окажется еще восхитительнее по очертаниям тела, чем стройная женщина. А дурно сложенный мужчина всегда менее безобразен, чем дурно сложенная женщина.

Вдобавок, при наготе исчезает тайна; а тайна, ведь это вся женщина. Голая женщина — это прекрасная статуя, но, чтобы сделать ее желанной, верните ей юбку. Тогда загадочный мир линий и контуров найдет свою ось, уверенность в движениях. Тогда женщина сумеет вступить в гармонию с окружающей средой, ее фигура придаст неожиданный смысл мертвым драпировкам, подвижный жест продолжит замерший изгиб кресла. Среди зелени ее тонкая фигура сдружится с длинными вертикалями деревьев, а гибкие руки — с ветвями».

Действительно, ведь сценическая фигура есть художественное произведение, а не натура; следовательно, и тело должно быть загримировано и стилизовано, хотя бы с по-

мощью украшений; а легкие покровы, не скрывающие линий, дадут лишь возможность воображению исправить мелкие изъяны, разрозненность тела, — и фигура предстанет тогда в первоначальной идее Творца, а не в случайном ее жизненном искажении.

При этом произведет еще большее впечатление выступающая из одежды обнаженная рука или нога, или смуглая талия, как в индийских танцах. Во всяком случае, здесь надо руководиться лишь принципом художественной правды, которая, вероятно, еще поведет ко многим смелым поступкам, для выявления лучшей божественной красоты.

Элла Рабенек с ученицами на сцене
Лондонского ипподрома

Конечно, со сцены культ наготы проникнет и в жизнь; но эта пропаганда не грозит особым распространением. В громадном большинстве женщины сами уклонятся от обнажения, так как их красота ненадежна, покоится на обмане; нагота же выводит его на свежую воду. Для самозащиты, будут выдвигаться при этом принципы ложной стыдливости, добродетели, но с другой стороны усилится и уход

за своим телом, стремление к полной телесной красоте, как это было у эллинов. И соответственно, с улучшением тела будет мало-помалу сдаваться лицемерная мораль, проповедуемая большинством, которое уродливо.

В. П. Лачинов

ПРЕКРАСНАЯ НАГОТА

Петер Альтенберг

Словно перед нами торжественно открылась новая эра эстетической свободы!

Зал, наполненный живописцами, ваятелями, поэтами, архитекторами, писателями, актерами, первейшими певцами, женщинами и девушками, — а на сцене, в ослепительном сиянии юной красоты, три девушки, совсем нагие, позолоченные, в благородных позах, выступающие, словно отлитая из бронзы скульптурная группа.

Нет ничего совершеннее женского тела, — абсолютно ничего, — чем у той, которая представляла «Вакханку» и «За водой», и мы все были полны единодушным восторгом пред лицом этих живых произведений искусства Творца.

Она стояла благородно нагая, без смущения показываясь торжественно настроенной толпе. Когда же она в заключение удалилась с глубоким поклоном, мы все почувствовали, что это нам надлежало бы склониться перед ней, как перед первой, действительно и совершенно безупречной женщиной, отважившейся показаться в наше время публично в виде высокого произведения искусства.

Я готов даже сказать не без пафоса, что луч этого золотого сияния прорезал тьму нашего мира, спугнув его предрассудки, как стаю летучих мышей. О, этот болезненный страх перед прекрасной наготой! Эта «раздражительная слабость» нашего мира, тогда как нужен и понятен страх лишь пред одним — пред безобразной наготой.

Я давно уже заметил, что красивые меньше страдают стыдливостью, чем некрасивые. Очевидно, они чувствуют, что никого не оскорбляют своей наготой, бессознательно настроенные согласно с идеалами природы. А некрасивые прячутся робко, словно скорбя о своем несовершенстве.

Я уже писал, что «изящно сформированная женская рука всегда пользуется случаем высунуться на свет Божий из

футляра, именуемого перчаткой; неизящная же рука охотней прячется за своей оболочкой, уверяя, что в том или другом случае или месте “не принято” снимать перчатки».

Эти три «Золотые девы», показывавшиеся в «Орфеуме», отнюдь не сенсационное зрелище, а важный акт в деле художественного воспитания полного предрассудков общества в духе уважения к телесному совершенству.

Быть может, много женщин, взволнованные и тронутые этой божественною красотою, приложат старанье усовершенствовать свое тело гигиеническим уходом и упражнениями, тщательно оберегая его, если оно близко к этому идеалу. Отныне уже многие матери, оглянувшись на себя, станут больше посвящать забот телу своих дочерей, чем их платьям и шляпкам.

Мы станем, может быть, благословлять вас за урок, прекрасные «золотые девы».

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ НАГОТЫ

(По поводу «Вечера красоты» Ольги Десмонд)*

...non infames excercet corpore ludos
Inter luctantes nuda puella viros.

Проперций (Ludi Laconumj.

И вот настал день, когда Прекрасная Нагота возмутилась. Границы моря, бани, гимнастического зала и лечебницы д-ра Ламана показались ей в конце концов слишком стеснительными и она объявила войну за свободу. Честолюбивая, полная сознания своей силы обаяния, она бросила завистливый взгляд на театральные подмостки и во что бы то ни стало решила добиться почетного места на сцене.

Среди артистов, художников, докторов, писателей и публики она нашла себе столько же защитников, сколько и врагов, и, не унывая, воюет себе и воюет под грохот аплодисментов и свист.

По словам Пьера Луиса, в Париже оказалось возможным дать за последнее время две тысячи театральных представлений, где фигурировали нагие актрисы, не вызывая скандала. Полагаю, что такому почтенному ревнителю античной красоты можно поверить на слово: вряд ли он обчелся, и если не привелось ему побывать на обеих тысячах подобного рода зрелищ, то уж уследить за их цифрой он, наверное, уследил.

Наличность, стало быть, успеха Наготы не подлежит сомнению.

Как это завелось уж исстари, и на сей раз мы очутились в хвосте Запада, но все-таки очутились, — приехала Ольга

* Напечатано в первый раз в «Театре и искусстве», см. № 27 — 1908 г.

Десмонд и, если на нашей улице не настал еще праздник, то уж канун его бесспорно.

В сущности говоря, голая женщина отнюдь не свалилась на нашу сцену, как снег на голову. Мы уже были подготовлены, — нас предварительно как будто испытывали.

Сначала босые ноги Артемис Колонны, потом обнаженные ноги Айседоры Дункан, прекрасной, первой, несравненной и непревзойденной, далее голые торсы босоногих Ятти-Индра, затем face nue в живых картинах художника Вещилова, и, наконец, выражаясь образным языком греховодницы-рекламы, «Ольга Десмонд во всей красе неприкрытого тела».

Что сказать о ней самой, ее изображении живой скульптуры, живых картин, о ее танцах?

Прежде всего, идея не ее; она только распространительница идей берлинского общества «Красоты», преследующего, с Карлом Ванзелов во главе, задачи идеальной культуры.

В смысле выдержанной статуарности, Десмонд вполне отвечает требованиям, предъявляемым натурщице. А ее танцы... Не знаю, но мне кажется, что из всех подражательниц Дункан, которых мне довелось видеть, это самая легкомысленная. Где уж тут искать поэтически вдохновенаго жеста божественной Айседоры, который А. Л. Волынский считает за подвиг искусства, уносящий воображение за грань настоящего, в беспредельные пространства будущего! Просто-напросто — ни техники, ни таланта.

Остается тело. Вот, пожалуй, единственное, чем Десмонд могла претендовать вызвать к себе серьезное отношение со стороны критики.

И для меня непонятно, почему из наших рецензентов никто не коснулся Ольги Десмонд по существу предложенного ею зрелища.

Если б я был рецензентом, я, пожалуй, начал бы свою заметку приблизительно так:

При симметричном устройстве лица, размеры тела Ольги Десмонд, согласно Fritch'евскому ключу, вполне нормальны, общая высота выражается приблизительно в 7¾ го-

ОЛЬГА ДЕСМОНДЪ („Танецъ среди мечей").

ловных высот, середина тела приходится на верхнюю часть лобка, ноги, при определении Mikulicz'эевской осью, идут почти в прямом направлении и лишь немного превышают 3 головные высоты, далее, опираясь на ту же «антропологическую меру», мы должны отметить, наряду с такими недостатками, как недостаточно высокое расположение грудей и не слишком тонкое колено, такие достоинства, как нормально длинные руки с ровными, утончающимися к концу пальцами, мягкий переход от затылка к плечам, явственно выраженную серединную ложбинку на спине и упругие, круглые ягодицы.

Если упомянуть наряду с изложенным красивые, с трудом образующиеся кожные складки при изгибах этого юного тела, — Ольге Десмонд можно бы поставить если не 5 с крестом, то 5 с минусом во всяком случае.

Словом, она бы смело могла нам подарить часок эстетической радости, но... Но беда в том, что такую чистую радость может вызвать лишь нагое тело, а не голое.

Не знаю, как для других, но для меня понятия обнаженности и оголенности не только не совпадают, а прямотаки противополагаются в эстетическом отношении. У нас же принято (и этой ошибки не чужды даже некоторые из наших лучших писателей) смешивать эти понятия самым прискорбным образом. Фонетическое различие самих слов — дело нетрудное, а вот различие их содержаний, их оттенков, понятий, ими обнимаемых, т. е. самих душ, в них живущих, — это, по-видимому, для многих из нас слишком мудреное дело.

Неужели наш язык уж настолько богат, чтобы двум различным словам мы придавали бы одно и то же значение!

А между тем, дистанция между этими словами огромного размера.

О нагой женщине я могу вести беседу со своей матерью, сестрою, дочерью, не оскорбляя вовсе их чувства целомудрия; о голой женщине мне пристойней говорить, закрывши от них двери.

Оголенность имеет отношение к сексуальной проблеме; обнаженность к проблеме эстетической.

Несомненно, что всякая нагая женщина вместе с тем и голая; но отнюдь не всегда и не всякая голая женщина одновременно и нагая.

Какая-то определенная строгость очертаний, какой-то исключительный взгляд очей, такое, а не иное положение, явно целомудренная поза, жест, отсутствие подчеркивания, бесспорность невинности действия, — словом, я не сумею в точности передать и исчерпать все те условия, при коих достигается момент наготы, но я ясно чувствую, когда эти необходимые для наготы условия соблюдены и когда нет.

Покров наготы — поистине волшебный покров; ни одно платье так не капризно при носке; малейшая неосторожность, малейшее легкомыслие в обращении с ним, — и волшебный покров спадает, наказывая виновных неприличием оголенности, сменяя уважение к ним на смех или похотливость.

Горе провинившейся! — спадет этот покров и лишь с большим трудом потом наденется. А лучше его нет на свете. И редкое это одеяние, не всякому оно впору.

Была ли г-жа Десмонд все время нагая на своем «Вечере красоты»?.. Увы! Непрерывно нагая она была только в представлении живой скульптуры и живых картин. Были моменты, когда я мог сказать про себя то же, что Д. С. Мережковский про Юлиана, созерцавшего Афродиту-Анадиомену: «Душа его освобождалась от земной любви. То был последний покой, подобный амброзийной ночи Гомера, подобный сладкому отдыху смерти». Потому что были моменты, когда я смело мог сказать про нее то же, что Д. С. Мережковский про Арсиною, метавшую диск: «Она стояла чистая, облеченная светом, как самою целомудренною из одежд». И вдруг... Вы понимаете ужас эстетически настроенного человека, перед которым лопается на прекрасной женщине эта «самая целомудренная из одежд», подобно гнилому трико?!..

И вот я понял, что быть нагою большое искусство; здесь требуется, при соответствующем материале, подлинный талант, — талант пластики, талант мимики вместе с совершенною техникою в смысле выработки артистического так-

та, такого tenue, которое мы, не задумываясь, могли бы подвести под категорию эстетически-обаятельного.

И вот такая нагота, нагота-искусство, не только возможна, но и нужна на сцене. Чувственно-грубое трико оскорбляет нас там, где мы хотели б отдаться чистому созерцанию целомудренного тела.

Сценическое искусство, по существу, — искусство синтетическое; и в круг искусств, служащий ему базисом, должно быть включено искусство — нагота. Сценическая ценность наготы не может вызывать сомнений; она вытекает из ценности для театра всего истинно-прекрасного, а таковым в числе прочего всегда считалось, считается и будет считаться нагое человеческое тело, отвечающее своей структурой, хотя бы и не в полной мере, нашим эстетическим требованиям.

Вместе с Пьером Луисом я вполне убежден, что «авторы и публика, в большинстве, согласны соединить эстетику театра и эстетику музея. Мы увидим, как будут играть в естественном виде, с полной серьезностью, без призыва к вульгарной чувственности, роли, которые теперь "предполагаются" голыми: Венеру Вагнера (Тангейзер), трех дочерей Рейна (Золото Рейна) и много других ролей... И это зрелище наготы будет достойно посещений серьезной публики».

Но я иду дальше. — Не только нагое тело может по праву эстетизма быть выведено на сцене, но и голое; последнее, однако, разумеется, только в известные границах и при известных условиях. Так как голое тело, в противоположность нагому, заключает в себе нечто неприятное для наших высших чувств, то допущение его в сценическом искусстве, как и вообще в искусстве, мыслимо только на правах «безобразного». Ведь и безобразное производит эстетическое впечатление! Но для этого требуется, чтобы эстетическое действие его было основано на неизбежном нарушении низшей ступени красоты в пользу высшей. Голое тело, как «безобразное», в данном случае sui generis, требует для непрерывности эстетического наслаждения какого-нибудь противовеса тому неудовольствию, которое вызы-

ОЛЬГА ДЕСМОНДЪ („Видѣніе").

вает его чувственно-неприятный элемент. Таким противовесом может быть прекрасное или человечески значительное (принцип И. Фолькельта) или же просто удовольствие, доставляемое внутренним подражанием (принцип К. Грооса).

Таким образом, в конце концов, как нагое тело, так и голое допустимо в серьезном театральном представлены; но в то время, как нагое тело имеет абсолютную сценическую ценность, голому телу должна быть придана лишь условная сценическая ценность.

Так как Ольга Десмонд, показываясь во время танцев, умышленно или неумышленно, в голом виде, не располагала требуемым нашим эстетическим чувством своевременным противовесом, то и зрелище этих танцев вышло у нее нехудожественным. Данное ею представление признано нашей администрацией соблазнительным зрелищем и повторение его в качестве такового запрещено.

Соблазнительное зрелище...

Разве это так страшно?

Нехудожественное отчасти — да, пожалуй. Но много ли у нас вообще-то театрально-художественного?

В конце концов, мне жаль Ольгу Десмонд. Искусство наготы такое еще юное. Подождите столь сурово относиться к его неуспехам.

Н. Евреинов

В ЗАЩИТУ НАГОТЫ

Пьер Луис

За последние пятнадцать лет мы наблюдаем во Франции мощное эстетическое движение, ратующее за свободу наготы в театре.

Это движение тем могучее, что оно безыменно и самопроизвольно. Неизвестны его вожди, его лидеры, его орган.

В отличие от противной партии, приносившей крупные жертвы для распространения своих теорий, поклонники наготы не создавали никаких обществ. Они пренебрегли группировкой своих сил и в отдельности они не проявляли никаких особенных стараний. Не было между ними оратора, который старался бы воспламенить новообращенных. Не было и парламентского деятеля, который подстрекал бы министров, чтобы добиться их поддержки. Не было Мецената, который пожертвовал бы свое состояние на успех великого дела. А между тем, публика все-таки последовала за этими людьми.

Благоприятное или безразличное отношение к наготе зародилось первоначально в артистических кружках; затем оно мало-помалу сделалось популярным и светским, а стало быть, всеобщим. Теперь взгляд на этот предмет ни в ком уже не возбуждает сомнений, потому что за последнее время в Париже возможно было поставить до двух тысяч спектаклей, где выступали голые актрисы, не вызвав ни одного скандала. Я утверждаю: ни одного.

Посетители наших кафешантанов каждый вечер весьма разнообразны по составу. Смотря по дням или сезонам, в число их входит Париж, окрестности, провинция, приезжие иностранцы. И никто не протестовал. Стало быть, само дело воспринято.

Вот мнение, которое распространилось само собой и получило большинство голосов без всякой агитации, единственно в силу здравого смысла.

Публика очень быстро поняла, что вопрос о наготе затрагивает исключительно религиозные установления, а не гражданские, что восхищаться нагою женщиной, быть может, и грех, но уж, во всяком случае, не преступление.

Такая-то актриса соглашается играть без костюма. Это дело самой актрисы и ее духовника, если у нее имеется таковой. Но это не дело судебного следователя.

Ни одна статья наших законов не может быть применена в данном случае, потому что нельзя серьезно утверждать, будто бы голая женщина оскорбляет нравственность граждан, платящих по сотне су, чтобы посмотреть на нее. Театр — это закрытое помещение. Люди, которых шокирует нагота, свободно могут не входить туда. На что же они жалуются? Ведь танцовщицу не приводят к ним на дом. Ее не развозят по улицам. Никто ведь не насилует их взоров.

Таким образом, отдельные лица не имеют ни малейшего повода жаловаться на оскорбление своих чувств; суд не возбуждает в данном случае преследования для удовлетворения жалобы, которую он признает обоснованной. Нет, он преследует во имя принципа, по которому нагота есть зрелище постыдное, — принципа, по существу религиозного, и даже не евангельского, а еврейского, перешедшего по прямой линии от Моисеева закона в наше каноническое право, а из канонического права в толкование гражданских законов.

Было бы вполне согласно с современными идеями предоставить духовникам полнейшую свободу отчитывать как им угодно согрешивших актрис, а исправительному суду признать себя некомпетентным в области нравственного богословия. Прибавлять к покаянию еще кару, — это, поистине, избыток усердия.

Но примем на мгновение теорию суда. Предположим, что грешница может быть преследуема судом за то, что танцевала в первобытном природном виде перед собранием зрителей, хотя бы и сочувствующих ее затее. Почему же вы не вторгаетесь с полицией во все залы, где женщины публично раздеваются? Не с театра вы должны бы начать ва-

МООДЪ АЛЛАНЪ („Весна").

ше расследование: нет, со школы.

На улице Бонапарт государство содержит самую обширную в мире Высшую школу, с которой не может соперничать ни один факультет. Здесь обучаются изящным искусствам.

Каждый из наших художников обязан пройти через это учреждение. Это безмолвный, но нерушимый закон. Художники, желающие остаться независимыми, оказываются лишенными всякой государственной поддержки до тех пор, пока они станут знаменитыми благодаря своим собственным силам, что случается обыкновенно, лишь когда они умрут, надорвавшись в борьбе. С этого дня благосклонное государство им покровительствует, поручая их поклонникам воздвигнуть им статую и приобретая для Лувра картины, которые оно раньше не удостаивало принять и в Салон, для чердаков своих берритонских и лимузенских музеев. Все это слишком хорошо известно и не стоит распространяться об этом.

А когда юноша является — поневоле, как мы сейчас объяснили, — в эту национальную школу изящных искусств, то никто не побеспокоится узнать, не побуждает ли его талант и его назначение писать мертвую природу, по примеру хотя бы Тардена, или изображать старых философов, по примеру Рембрандта. Нет, ученика неизменно заставляют рисовать голых женщин.

Эти женщины не являются, как в театре, при специальной оптике, в игре света, делающей из их тела почти нематериальное видение, и во всяком случае отдаленное, отрезанное от публики рвом оркестра и бастионом рампы. Напротив, здесь женщины выставляются среди белого дня и в трех шагах от учеников; а те обязаны точно воспроизводить все линии этой наготы, которую вы, в другом случае, объявляете постыдной; зрелище, в котором вы отказываете людям пятидесятилетнего возраста в стенах театра, вы, напротив, навязываете его в учебной зале несовершеннолетним.

Предположите, что одного из этих юношей вдруг охватит, совершенно всерьез, то чувство, которое вызывает у

вас такое участие: библейский ужас перед человеческой наготой. Ведь ученику не замедлят сказать:

«Вы, милейший, отказываетесь рисовать голых женщин? Ну, так можете уходить. Римская премия не про вас. Отныне не ждите от меня ни заказов, ни пособий, ни орденов, ни каких-либо милостей. Я вас отметаю от официального искусства».

Артемис Колонна

И государство, которое платит натурщицам, чтобы раздавать их перед молодыми учениками, оно, — то же самое государство, — говорит преследуемым ныне артисткам:

«Вы играли Галатею, сударыня? Я отправляю вас в Сен-Лазар. Вы молоды, у вас, как у всех молодые актрис, была, конечно, заветная мечта: вы надеялись покинуть когда-нибудь кафешантан для небольшого театра; оттуда подняться на большую сцену и закончить поприще на какой-нибудь субсидируемой сцене. Ну, так оставьте все ваши надежды. Я даю вам судебный аттестат, который закроет перед вами двери даже “Одеона”. Я вас отметаю от официального искусства».

Бывают минуты... Г. Анри Маре выразил вам это лучше всякого другого... бывают минуты, когда невольно спраши-

ваешь себя: неужели свод наших установлений составлен людьми, владеющими всеми умственными способностями?

Несообразность подобных приговоров станет еще явственнее, если мы сравним их мотивы.

Ведь именно «интересы искусства» заставляют навязывать ученикам зрелище наготы в улице Бонапарт. Те же самые интересы допускают в наших музейных залах смешение голых фигур с одетыми, так что никто не может показать своему сыну сурового Филиппа де Шампань, не подносся ему в то же время и подружки Фрагонара, совершенно голой, на ее любовном ложе, с приподнятой сорочкой и ногами, задранными к потолку.

Но в театрах, которые, напротив, дают нам полную свободу выбора (ведь отцы свободно могут вести своих дочерей во «Французскую комедию», не водя их в «Олимпию»), там интересы искусства не оправдывают уже ничего. Они не допускаются ни в виде доводов, ни в виде извинения, и Консерватория, подчиненная Дирекции изящных искусств, сама как будто исключена из области Искусства, потому что за нею не признаются его привилегии.

Но ведь Театр гораздо более, чем одно искусство: это целый Парнас. Живописец и архитектор приносят ему свои декорации, поэт — свое либретто, композитор — партитуру, актер — свою игру, певец — человеческий голос, музыкант — сверхчеловеческий; инженер несет ему свои машины, ювелир — драгоценности, ремесленник мебель, сосуды, костюмы; ученый сотрудничает тут же; и археолог помогает советом; призывается историк и произносит свое мнение, направляет постановку. Опера, — она резюмирует собой умственное усилие целой эпохи.

«Тут дело идет не об опере, — возразят мне иные, — а о кафешантане».

Однако не относитесь с таким презрением к кафешантану; Лоэнгрин был нам представлен первый раз в театре «Эден». Кроме того, имейте каплю терпения! Опера — очевидная цель современного движения в искусстве. Маленькие революции, как и большие, всегда начинаются снизу. Первые опыты зрелища наготы должны были начаться на

более мелких сценах; но будут произведены и другие опыты, уж будьте покойны. Это движение неодолимо; оно достигнет цели, вопреки всему. Автор, как и публика в большинстве, согласны объединить эстетику театра с эстетикой музее. Мы увидим исполняемыми в полной наготе, и с самым глубоким чувством, без всякого призыва к вульгарной чувственности, те роли, которые уже теперь «предполагаются» голыми: то есть роль Вагнеровской Венеры, трех Рейнских Дев и многие другие, которые поются, танцуются или мимируются, и список которых нет надобности заранее составлять.

Лишь тогда зрелище наготы будет достойно театра, будет достойно внимания серьезных зрителей. Но чем более станут преследоваться первые подобные попытки, тем ниже опустится их артистический уровень. Это как нельзя более понятно.

Действительно, молодые актрисы, в противоположность молодым поэтам, не проявляют ни малейшей склонности к судебным карам. У них в прелестном теле не живет душа мученицы. Они отважны перед публикой, но малодушно-трусливы перед комиссаром полиции. У них нет этого «презрения к законам», которому некогда учил нас Жан Ришпен. Многие писатели готовы гордиться тем, что пострадали за искусство, отсиживая в Сент-Пелажи. Но ни одна трагическая актриса не станет рассказывать, как она плакала, проводя дни в Сен-Лазаре, хотя бы даже из-за любви к греческим нравам.

Следовательно, если каким-нибудь образом нынешнее преследование и не кончится, как можно предположить, — то зрелища наготы все-таки возобновятся после короткого перерыва; движение это сделалось отныне слишком широким, чтобы могло быть остановлено, — но вместо облагорожения этих зрелищ будет огрубение. Публика станет требовать артистов: ей же отныне смогут показывать лишь потаскушек, так как директорам придется выбирать своих исполнительниц среди таких девиц, которых Сен-Лазар не испугает.

Эта маленькая неудача продлится с полгода. Потом все

начнется сызнова.

С наготою в театре будет то же, что с боями быков, которые наконец были разрешены ввиду формального требования со стороны населения. Впрочем, я упрекаю себя, что выбрал подобный пример; ведь всякий бой быков влечет за собою до двадцати жертв, — пятнадцать лошадей на шесть быков, — между тем, как вокруг молодой женщины, изображающей на сцене Галатею, я тщетно ищу жертву, но не слышу ее стонов.

Перев. В. П. Лачинова

Костюм амура из «Венецианского карнавала» (1816 г.)

Г-жа Брокар в костюме Сильфиды — «Смерть Тассо» (1821 г.)

ЯЗЫК ТЕЛА

(К выступлению Miss Maud Allan)*

В 62 году до Р. Х. умер знаменитый римский актер Квинт Росций Галл, значение которого для сценического искусства было громадно; и не потому, что он явил новые приемы театральной декламации, основал школу сценического искусства, преподал блестящие по своим результатам уроки тогдашним юристам-ораторам, написал, наконец, обширный трактат по теории сценического искусства, за который был назван «ученым» из уст самого Горация... Нет! главное значение Квинта Росция Галла в том, что он освободил лицо актера от маски и тем положил начало сценической мимике. Актер полнее и убедительнее смог говорить о чувствах и мыслях изображаемого им лица. Более того: явилась возможность передавать зрителю чувства, которые никак не выразить словами.

Но Росций дал свободу только личной мимике. Тело, за исключением рук, осталось в рабской одежде, несмотря даже на царственное убранство.

Правда, тогдашние «мимы» иногда пробовали выразить страсть через нагое тело, но при начавшемся упадке нравов амфитеатра и обязательном, по своей выгоде, снисхождении сцены ко вкусам этой развращенной публики, — нагое тело, разумеется, эксплуатировалось лишь в сексуальных целях. И если можно было говорить здесь об искусстве, то уж во всяком случае, не в высшем смысле этого понятия.

К тому же, это длилось не столь долго, чтоб установить традицию. Подобная эмансипация тела, как орудия только сексуальной мимики, на первых же порах подверглась порицанию уважаемых «Сенек», затем гонению, запрещению

* Напечатано в первый раз в «Театре и искусстве», см. № 48 — 1909 г.

и, наконец, искоренению аскетическою властью христианства, так кстати подоспевшего на выручку морали.

Первая попытка не удалась. Нагое тело, в качестве сценического средства, было осуждено, как преступление. Морали мало дела до искусства. Ей впору блюсти свои интересы. Поэтому не на данную роль наготы был наложен запрет, а вообще на наготу. И приговор морали был настолько строг, настолько безапелляционен, что в продолжение двух тысячелетий никто не сумел реабилитировать нагое тело на сцене.

Но появилась Дункан и... все вспомнили о прекрасной Элладе, о забытой целомудренной Элладе.

«Во всяком искусстве, — вещала изумительная Айседора, — нагое в то же время и самое прекрасное. Эта истина общеизвестна. Художник, скульптор, поэт — все руководствуются ею. И я намерена создать театр, открыть школу, в которой бы 100 маленьких девочек изучали мое искусство...» И когда ее спросили о вершинах ее искусства, она ответила: «Свет, льющийся на белые цветы, это танец, который чутко передал бы свет и белизну цветов; передал бы так чисто, так сильно, что люди, видевшие его, сказали бы: вот движется перед нами душа, душа, увидевшая свет, душа, почувствовавшая белизну белого цвета». Она разула свои нежные ноги, сняла маску с выразительного белого тела и заплясала... Запрета не последовало. Напротив, мы склонились перед нею, мы благодарственно склонились перед телом, порвавшим путы злой одежды, и произнесли слова, которые ей так хотелось услышать: «Через ее ясновиденье и в нас вливается ласковое движенье всей природы, воссозданное танцовщицей. Мы чувствуем, в нас сливаются колебания света с представлением сверкающей белизны...»

Все оценили обаяние пластики нагого тела. Но не уверен я, понятно ли всем все то значение, какое суждено иметь нагому телу, как сценическому средству эмоциональной экспрессии, безотносительно к пластико-эстетическому моменту такой экспрессии. Я имею в виду мимику тела, безразлично, «нагого» или «голого», так как в драматическом искусстве, как я уже указал, приемлемо и «голое» тело

на правах «безобразного», т. е. при условии нарушения низшей ступени красоты в пользу высшей.

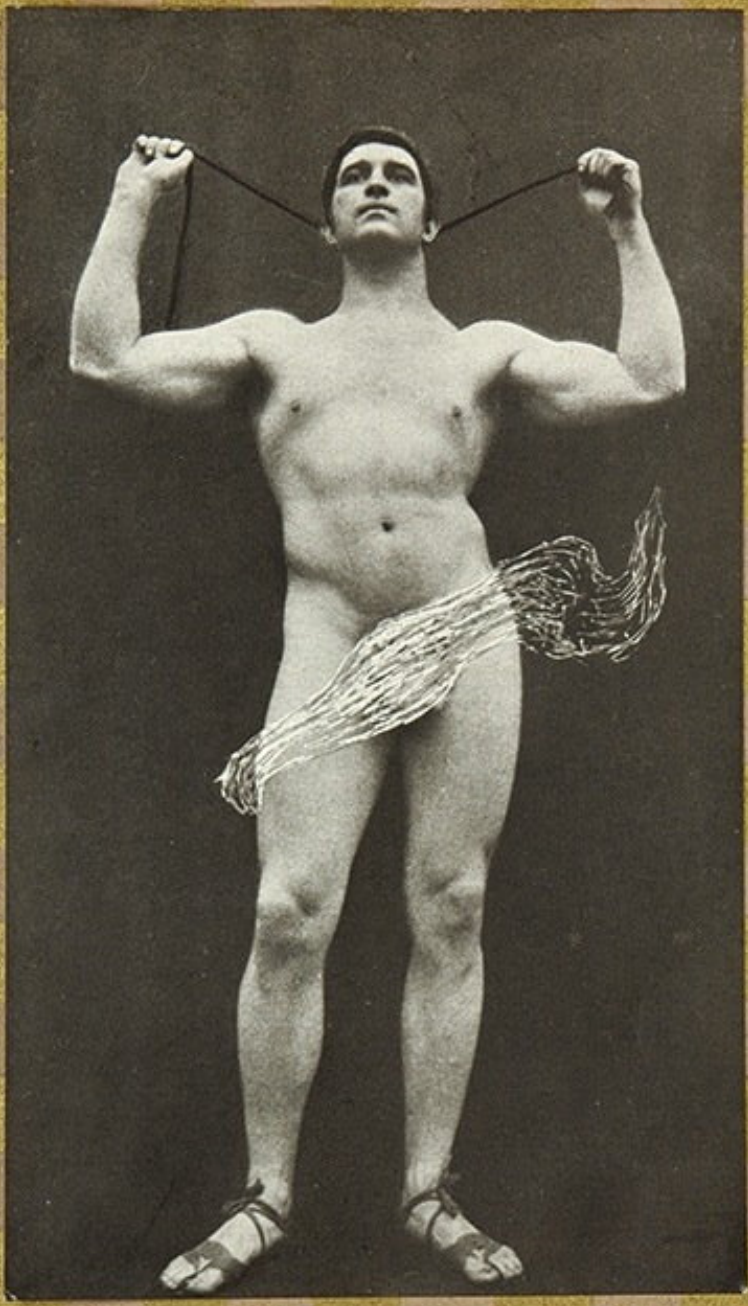
Сценическая светопись с природной неизбежностью должна базироваться на контрасте светлого и темного. Нам слишком любы чары драматических контрастов, чтобы отречься от темного. Да, наконец, как нами дознано, через светлое — и темное получает эстетическое оправдание.

Родэн, величайший скульптор нашего времени, изобразил «Мыслителя» в виде нагого человека; и если бы даже этот образ не был преисполнен красоты и гармонии прекрасно развитого тела, если бы даже в нем сквозила жалкая тщедушность, старость или уродливость, — «Мыслитель» был бы, тем не менее, шедевром, потому что главное задание этой удивительной скульптуры не в красивости позы размышляющего человека, а в выражении через каждый мускул напряженности думы.

Постигать через внешность внутреннее — вот сокровенный лозунг всякого искусства. И наше тело слишком ценный проводник к нашей душе, чтобы отречься от него из ханжества филистерской морали.

Нет для меня сомнения в том, что всякий склад души, не говоря уже про выражение эмоций, представляется во всей желанной полноте лишь через нагое тело. Мужественность, дряхлость, скупость, злость, сентиментальность, целомудрие, невинность — любой характер станет явственнее на сцене, лишь только демаскируется тело. Одни только неграмотные, близорукие или наивные способны утверждать, что в «бане все равны». А что касается сценической экспрессии эмоций, то нагота артиста, как мы видели из тех же представлений Дункан, дает такой «ключ к тайнам», что рядом с ним другие «средствия» к проникновению нам кажутся громоздкими, а часто и неверными.

Я непременно попытаюсь в интимном кругу родных мне по духу искателей инсценировать пьесу, где действуют лишь души (представляются «нагие состояния души»), отбросив совершенно маскирующие завесы одежды. Пусть «представление души» предстанет наконец при подлинно открытом занавесе! Чтобы красивое предстало еще краше, урод-



Художникъ И. МЯСОѢДОВЪ (иниціаторъ „Миѳовъ на сценѣ").

ливое уродливее, жалкое и немощное еще трогательнее, властное еще властнее, тайное еще таинственнее. Я верю искренне, что, например, такая пьеса, как «Аглавена и Селизетта» Метерлинка, при абсолютной наготе всех этих чистых тел, служащих продолжением лишь душ, ими хранимых, нам явится в каком-то новом трепете, в какой-то новой мощи драматических переживаний...

Я видел Моод Эллен или Мод Алан, как ее неправильно у нас именуют.

Ее сценическое воплощение Саломеи (Vision) действительно можно принять за great attraction.

Она мила и выразительна в своей девичьей наготе. По-своему красива. — Я говорю лишь про ее искусство; сама же по себе она не блещет красотой — и рот велик, и нос неправильный, сутуловата, ноги с жилами. Я говорю лишь про ее искусство.

Почти все газеты ее разругали. Но публика напрасно придает серьезное значение газетным строкам, которые, в стремительной гоньбе за временем, не пишутся согласно правилу «семь раз примерь, а один раз отрежь». Взять хотя бы всеми уважаемого критика В. Светлова: согласно «Биржевым ведомостям» от 20 ноября 1909 г. «Мод Аллан... красиво сложенная», а согласно «Биржевым ведомостям» от 23 ноября у нее «не очень красивые ноги», что уже является серьезным дефектом для танцовщицы, в особенности для «босоножки». Скоро дурнеют в глазах В. Светлова «красиво сложенные» женщины! Но, что бы он ни говорил про Мод Эллен, я не замечал «не очень красивые ноги» в страстной пляске Саломеи. Вы помните «Явление» Густава Моро в описании Гюисманса? — «Убийство совершилось.... жестом... испуга Саломея отталкивает ужасное видение, которое приковывает ее на месте, неподвижно... Она почти голая... на ней надеты только золотые вещи, яркие минералы... между нагрудником и поясом выступает живот, прорытый пупком... В бесчувственном и безжалостном изваянии, в невинном и опасном идоле, являлся эротизм, ужас человеческого бытия... Безобразный кошмар душил фиглярку, опьяненную вихрем танца, куртизанку, окаменев-

шую и загипнотизированную ужасом».

И Мод Эллен была близка к Густаву Моро и к Гюисмансу! Она явила на эстраде «пламенную» и «жестокую», «утонченную» и «дикую», «гнусную» и «изящную». Она понравилась... — кричали, вызывали, аплодировали, чествовали...

В других «номерах» она была слабее. Но и там ее душа сумела объясниться красиво и изысканно на этом гибком и понятном всем народам языке живого тела.

Я бы, наверное, еще охотнее простил этой юной артистке многие и многие погрешности в технике, если б она меня не рассердила своей книгой «Моя жизнь и мои танцы», книгой, в которой она ведет начало своих танцев от полотен Ботичелли и жестов Сарры Бернар и ни словом не упоминает о своей предшественнице— изумительной и никем не превзойденной Айседоре Дункан*.

Н. Евреинов

(Флорентийский муз.)

* Впрочем, если верить самой Моод Элен, Дункан оказывается не предшественницей ее, а лишь соперницей в искусстве, преподанном им обеим танцовщицей Лои Фюллер. *Н. Е.*

ВРЕМЯ И НАГОТА В ИСКУССТВЕ

(Три древних предсказания)

Н. Н. Евреинову

«Знаю твои дела, и скорбь, и нищету (впрочем, ты богат)... а они не таковы, но — сборище сатанинское».

Было время, и человек поклонялся творческому началу жизни.

Бывает время, когда люди, блудящие на всех перекрестках, с хулою кивают на чистую наготу муз.

Будет время, когда

«Времени больше не будет».

— голая истина —

Утешительно, что прежде исполнится предсказание

«И будет пасти их жезлом железным; как сосуды глиняные, они сокрушатся».

Кульбин

Художник И. Мясоедов
Автор «Манифеста о наготе»

МАНИФЕСТ О НАГОТЕ

Естественное физическое отвращение возбуждает обнаженное безобразие — болезнь.

Достойные вестники смерти приятны лишь бешеному, зовущему их на своих врагов, или психопату, сходящему с круга.

Так или иначе, — эстетический вкус, музыкальность и т. п. признаки естественного аристократизма возникают в прошлом, украшая настоящее. Абсолютно бесповоротное разделение по наследственным качествам санкционировано прошедшим.

Бесплодно говорить о чувстве, вызываемом красотою и здоровьем «людям», лишенным вообще чувства красоты. — Asinus ad liram...

Этим добродетельным животным Природою отмерен круг, достаточно для них обширный.

Положим, — эти слепорожденные сами себя не видят и не знают; живут большей частью на ощупь, и потому в их обиходе отсутствует и чувство красоты.

Курьезная пародия на нее возникает иногда в нелепой душе этого многочисленного теперь цивилизованного плебса и разбогатевших мастеровых. Наследственная физическая дрянность и подневольный труд не прошли для них даром.

И вот, чтоб не расстаться с красотой окончательно, ее стали помещать так глубоко на дне «души», что в присутствие ее рекомендуется только верить.

Снаружи надевается какая-то «цеховая эстетика» одеяний, — и цель достигнута: получились господа «по образу и подобию Божию».

Способ универсальный.

Но истинно: венец творения — человек — в таком виде фигура пошлая в настоящем, жалкая и смехотворная в будущем, как и всё временное и поверхностно-условное пред лицом вечной истины.

Сравнивать человеческое тело, одеянное красотой, с самостоятельной прелестью каких бы то ни было одежд, может лишь некто с тряпичной душой или лукавым языком. Душа, слепая к живущей воплощенной Красоте, трусливо ненавидящая ее неподкупный критерий, — этого верного стража жизни, — позорным стыдом отравленная, а не священной радостью обуянная, — такая именно душа (если позволительно назвать это душой) берется устанавливать законы Ее глубоких внутренних таинств.

Глаза, не узнающие красоты в живом организме, видят ее в материи! — милый абсурд претендующих на глубокое внутреннее постижение красоты душой.

Определять практически — языком, носом, пальцем приличнее для орангутангов, которые хороши только тем, что не пишут трактатов по эстетике и таким образом не лезут в чуждую им область.

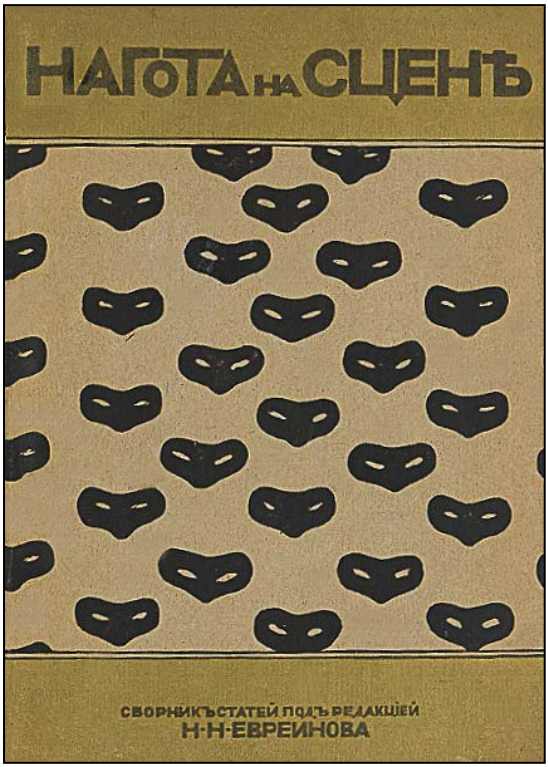
Дайте волю «эстетикусам» бутафории и они за ленты и бусы продадут на съедение живого человека, как любой огнеземелец.

Человек, для которого самое ценное — *пиджак*, не способен ценить «срамоту», которая в нем спрятана.

Эти «вешалки», услужающие гардеробной эстетике, и вовсе забыли бы о человеке, для которого существуют, если бы сама Природа не напоминала им подчас, что даже их «волшебное» искусство бессильно превратить любого из них в «венец творенья» или хотя бы только приличного статиста жизни.

Одежда гарантирует равно от созерцанья красоты и безобразия. Тем, чьи глаза видят насквозь или сами создают внутренним зрением в искусстве, надо уметь отличать одно от другого, чтобы миновать Сциллу наглого бесстыдства и Харибду ханжества стыдливости, одинаково опасных пловцам на родину прекрасного — искателям вечной красоты в человеческом теле.

И. Мясоедов



Текст книги публикуется по первому изданию (СПб.: Тип. Морского министерства, 1911). Орфография и пунктуация приближены к современным нормам. Сохранено оригинальное написание некоторых терминов; унифицировано написание ряда имен. Подстраничные примечания принадлежат редактору. Все иллюстрации взяты из первоиздания. В оформлении обложки использована работа Ф. дель Марле.

ТЕМНЫЕ СТРАСТИ

SALAMANDRA P.V.V.

Настоящая публикация преследует исключительно культурно-образовательные цели и не предназначена для какого-либо коммерческого воспроизведения и распространения, извлечения прибыли и т.п.

SALAMANDRA P.V.V.